

ヘンリー・ジェイムズの市場との交渉

——一人称の語りの短編再読——

町田みどり

序

ヘンリー・ジェイムズ研究においては一般に難解な長編小説に注目が集まる傾向が見られるが、ジェイムズは他方、極めて多数の短編小説を執筆しており、セクシュアリティについての関心が高まるにつれ、特に後期の短編小説に注目が集まっている。こうして後期短編小説の研究が進む一方で等閑視されているのが、中期に執筆された短編小説である。ジェイムズはこの時期、とりわけ劇作に取り組んでいた一八九〇年代前半は、ロバート・ステイヴンソン宛の書簡で宣言した通り、短編小説しか執筆しておらず、多数のそして多彩な作品がこの期間に集中して書かれて⁽¹⁾いる。このとき、英米の文学状況におけるドラスティックな変化のおおりをくらったジェイムズは、経済的に逼迫し、新し

い読者層との交渉を余儀なくされ、アネスコの言葉を借りれば「市場との軋轢」を経験していた。⁽²⁾ 始まったこれらの変化に対する社会一般の反応は、読者と読書に関する論争という形をとったが、これらの論争に積極的に加わり、アメリカの読者と読書実践を形づけることに熱心であったハウエルズとは異なり、ジェイムズは公的な形では論争には参加していない。⁽³⁾ ジェイムズがこれらの変化に対してコメントを行うときは、常に注意深く、事実に基づく観察を叙述するに留め、個人的見解を述べることを差し控えている。⁽⁴⁾ しかし、後に論じる「グレヴィル・フエイン」の語り手である作家が、文芸コラムという公の文書では書けなかったことを、物語という形で暴露しているように、ジェイムズもまた、この時期に書かれた文芸生活を中心とした物語において公には語らなかつたこれらの変化に対する反応を明らかにしていると考えられる。

このようにジェイムズと文学市場の交渉という側面を考える際、中期の短編集、とりわけ文芸生活を中心とした作品は極めて示唆に富み注目値すると思われるが、それにもかかわらず等閑視されているのは、ひとつにはそれらが、主として経済的理由から書かれ、ジェイムズ自身がしばしば「糊口をしのぐ術 (pot boiler)」と呼んでいることに起因する。⁽⁵⁾ また、もうひとつのより重要な理由としては、この時期は一人称の語りを採用した作品が非常に多いが、大抵の場合、センチメンタルな回想や「寓話的物語」、あるいはジェイムズ自身をモデルにした芸術家物語といった単純な物語と解釈されていることがあげられるだろう。⁽⁶⁾ その場合、語り手の語る物語が額面どおりに受け取られ、それのみを読み対象としているわけだが、その根底にあるのは、一人称の語りも三人称も読者に与える効果においては大差を認めないといった考え方である。差異を認めない批評家は語り手の語る物語を語られるがままに受け取り、語り手が与えた解釈枠の中で解釈する。しかし、三人称の語りの作品の視点人物の場合と同様に、ジェイムズが一人称の語りにおいても視点人物の語り手について視覚の歪みや限界を設けたことは想像に難くない。その場合、三人称

の語りと決定的に異なるのは、一人称の語りでは外部からの客観性の保証が一切与えられず、読者は歪みや限界を感じることが極めて困難であるという点である。そのため従来の研究は、一人称の語り手に対して疑念を抱かず、語り手の語る物語内容そのものに照準を合わせた結果、これらの短編を単純な物語として等閑視してきたのである。しかし、「ねじの回転」の手記の語り手と同様に、この時期の短編群の一人称の語り手にはその視覚に歪みや限界があり、語り手が読者に語る「寓話的物語」とは異なった物語が隠されている。⁽⁷⁾ 本稿では「芸術家もの」のカテゴリーにいれられたまま、「読み直し」に浴することがない「ほんもの」「グレヴィル・フェイン」「人気作家の死」をとりあげ、語り手の視覚の歪みを暴きつつテキスト再読を試みると同時に、新しい文学状況に対して、同時代の目撃者であり、また深く関わる者としてジェイムズがどのような反応を示したかを探っていく。手順としては、一九世紀後半の文学市場の概観及びジェイムズの市場との交渉における中期短編小説の位置づけの確認、再読の妨げとなっている一人称の語り手の問題の洗い出し、作品の再読という形で進めていく。

一 変貌する文学市場（一）

一九世紀後半英米において、特に合衆国では一八七〇年代以降出版文化において読者・書き手・両者をつなぐ市場といったあらゆる面でドラスティックな変化が生じていた。⁽⁸⁾ その主たる要因は、印刷技術の革新、郵便制度や交通網の充実といった生産及び流通面での整備及び識字率の向上による潜在的読者数の増大という消費面の需要拡大である。特にこの識字率の向上による読者の増大は読者の質的な変化を意味し、その結果、書き手においても変化を招く最も重要な要因である。合衆国に限って言えば、一八三〇年〜四〇年代にかけて基盤が整った公教育が一九世紀後半に至

って充実を見、南北戦争後、急速な社会の産業化に伴う産業側の読み書き算数能力向上の要請という外的圧力だけではなく、国土の拡張や都市化の促進に伴う人々の空間的移動によってもたらされた家族間の距離を埋めるための書籍の読み書きの必要性という内的必要からも、識字率は著しく向上していく。⁽⁹⁾ズボレイが指摘するように、識字率の向上は必ずしも読書行為につながるものとはいえないが、少なくとも潜在的読者数が増加したことは確かである。このようにして新たに読者予備軍に加わった人々は、読書という習慣すらまだ目新しいといった人々であり、従来の読者とは一線を画すことは言うまでもない。

技術革新・流通整備に加え、このような全く新しい読者大衆の出現は、市場を拡大し、出版を一大ビジネスにまで押し上げることになる。あまたの出版物の中でも、もっとも市場でもてはやされたのはフィクションで「普通の読者にとって書物といえば小説を指し、著述家は小説家と同義語なのであった」といわれる程であった。⁽¹⁰⁾一八八〇年代の終わりにはフィクションは新刊書の三〇パーセントを占めるほどになり、モットが挙げた一八七〇年〜一九〇九年までのベストセラー八六冊のうち七四冊までがフィクションだったことから、フィクションが文学市場では中心的な位置を占めていたことが明らかである。こうした文学市場の拡大、出版のビジネス化は、作家、作品、読者、出版社に新しい社会的地位、定義づけ、力学をもたらさずにはおかない。この新たな環境においては、ひとにぎりの人気作家を除いては自足した生活を送ることができなかった南北戦争前とは異なり、「作家」は、その著述行為の収入だけで生計を立てることが可能な「職業 (profession)」に昇格するのだ。⁽¹²⁾このように職業作家として小説を書くということが十分な経済的利益をもたらすものとなったとき、作家層にも当然変化が生じてくる。さまざまな分野で専門職化が進む一九世紀後半に、他の専門職と異なって専門知識も特殊技術も必要としない作家業は読み書き能力と想像力のある者すべてにひらかれている職業であるため、大衆という新しい読者のニーズを満たそうとする、いわゆる「大

衆作家」が大量に作家層に加わった。その結果、読者を求めて作家間での熾烈な競争が展開されるといった状況が生まれてきたのである。

さらに、文学が市場の商品として生産されるシステムにおいては作家と出版社あるいは読者との力関係も大きく変化していく。雨後の竹の子のように増加した出版社間での競争も激化してゆく中で、小説は、作品そのものの価値ではなく、売れるか売れないかという市場の価値基準で判断されるようになってくるのである。かつて、出版社は作家に対して、単なるビジネスライクな関係にあったのではなく、パトロンのな関係にあり、他方作家の方も、作家が出版費用の一部負担を行うこともあったため、作家の立場はそれほど弱いものではなかった。しかし、出版がビジネス化したとき、出版社は、読者のニーズを満たすために、題材の提案、その扱い方についての指定などを行い、作家の創作について積極的に介入していくようになる。⁽¹³⁾一方、作家は職業作家として究極的には経済的な報酬とは切り離せない生産のシステムに巻き込まれている以上、望むと望まざるにかかわらず、創作の際出版社を仲介として読者との交渉を余儀なくされるといった状況が生まれてくる。しかし、この読者との交渉は、特に、旧来の文化エリート層出身の作家にとっては困難を極めるものであったことは想像に難くない。というのも、新たに大量に加わった読者とは、もっぱら経済力の向上によって新たに中産階級に加わった人々やさらにそれより下層の人々、つまり、作家とは異なった文化環境にある読者であり、かつての作家自身と比較的近い階層に属していた読者との間で共有されていた文化空間はそこには存在しないからである。ジェイコブソンの言葉を借りれば、かつては「書き手と読者をひとつにまとめあげていた」⁽¹⁴⁾「諸前提を共有したコミュニティ」がもはや喪失された状態で、ジェイムズを初めとする旧来のエリート文化出身の作家は、多様な読者とう交渉していくか、そして、こういった大衆のニーズを満たす大衆作家とどう差異化していくかという問題と取り組まざるをえなくなったのである。

以上述べてきた英米で文学市場が成立し、著作業が職業として経済システムに組み込まれていく時期と、ジェイムズの作家としてのキャリアはまさしく一致するのだが、この市場とジェイムズとの関係はジェイムズ研究においてはかなり長い間閑却されてきて、ようやく光が当てられるようになったのは一九八〇年代に至ったことである。⁽¹⁵⁾ マイケル・アネスコとマーシャ・ジェイコブソンは、市場を超越し純粹に芸術を完遂しようとした作家というそれまでのジェイムズ像をうち破り、英米の両市場を利用できる有利な立場を抜け目のなく利用するビジネス手腕を発揮し、市場との交渉に積極的に取り組むジェイムズの姿を明らかにした。アネスコとジェイコブソンは文学市場との交渉における二つの側面、すなわち作家の生産した文化商品の流通に拘わる出版社との交渉、及び読者＝文化商品の消費者とを対象とした交渉にそれぞれ取り組み、執筆料を巡る出版社との応酬や作品の掲載を巡る複数の出版社との交渉と駆け引きの記録など全く新しい資料を提出し、ジェイムズ新解釈の可能性を拓いた。特に彼らが提供した歴史的コンテクストは一八八〇～九〇年代にかけてのいわゆるジェイムズの中期作品の理解には欠かせない。

新たに提出されたジェイムズ像で特に注目すべき点は、この時期のジェイムズの経済状況である。一八七八年に発表した「デイジー・ミラー」は英米両国で話題を呼び、一冬に一〇〇回以上もディナーに招かれるほどに有名な作家となったジェイムズであったが、一八八〇年の『ある婦人の肖像』発表以降は、『ボストンの人々』『カサマシマ公爵夫人』と長編をたて続けに出版したものの売れ行きも悪く、アネスコの資料に示されるように、この時期ジェイムズは経済的に相当逼迫した状況にあった。つまり、ジェイムズは文筆で生計をたてていくためには、なんとしても作品を市場に送り出すべく市場と交渉せざるをえないせっぱつまった状況に追い込まれていたということである。その打開策として『悲劇の美神』執筆後、ジェイムズは方向を変えて、劇作という形でより幅広いオーディエンスと収入の獲得を試みている。⁽¹⁶⁾ ここで注目したいのは、この劇作の期間に発表された数多の短編小説である。先に触れたように

ジェイムズは、ロバート・ステイヴンソン宛の書簡の中で連載中の『悲劇の美神』を終えた後は「かなり長い間、短いものしか書かないつもり」であると宣言し、一八九一〜一八九五年の間はその言葉通り短編小説しか執筆していない。それには、一八九一年七月一三日付けの創作ノートで明かされているように、劇作に本腰をいれている間は、長編小説は書けないという実際的な理由もあったが、芸術的な理由としては、短編を書けば「非常にたくさん」の主題に触れ、「人生のたくさん」のより糸を扱う」ことができるといったことがあげられ、前述のステイヴンソン宛の書簡でも「私は私の時代についての大量の絵を残したいのです。私の小さな円形のフレームをできるだけたくさんのおさまるまな場所に当てて、そしてその数が観察と証言としてある価値をもつような全体を成すように、質だけではなく数も求めたいのです。」と説明している。⁽¹⁷⁾ 幅広いオーディエンス獲得のための劇作活動と並べてみれば、ここで示されている多様な主題を取り上げようとする姿勢もまた多様な読者獲得の試みと考えられるのではないだろうか。ジェイムズは、ブソン、アネスコの両者の研究において、議論の多くは長編小説に集中し、これらの短編小説については、ほとんど言及がなされていない。しかし、これらの短編小説が発表された活字媒体というものに着目すると、これらの短編のジェイムズの市場とのより直接的な交渉としての側面が浮かび上がってくる。

さらにこれまでのジェイムズ研究では耽美主義との関係を論じる際を除いて、ジェイムズと雑誌との関連が取り沙汰されたことはまずない。しかし、作家が世に作品を送り出す最初の窓口が雑誌であること、雑誌ではターゲットとする読者が比較的明確であること、さらに雑誌は複数の作家が肩を並べ合う空間であることを考え合わせると、作家と新しい文学市場との関係を考察する際、作品とその掲載雑誌との関係に着目することは有効であるはずだ。⁽¹⁸⁾ 実際、ジェイムズが作品を発表した雑誌を時系列的に見ていくと、極めて興味深い事実が気づく。九〇年代以前の作品の発表雑誌は『アトランティック・マンズリー』や『スクリブナーズ・マンズリー・マガジン』といったいくつつかのい

いわゆる正統的な一流文芸雑誌に限られていたのに対して、特に九〇年代は、この間の市場の拡大に伴って新たに創刊された雑誌、たとえば『ブラック・アンド・ホワイト』のような挿絵入り週刊誌やかの有名な『イエロー・ブック』や、どちらかといえば通俗的な『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』や、果ては『ニューヨーク・サン』の週末版にまで作品を提供しているのである。そしてそれらに発表された短編の多くが挿絵付きだったことも特記すべきだろう。つまり、この時期の作品は、従来の読者とは異なっていたいわゆる大衆読者を対象とした活字媒体に発表されているのである。とすれば、早熟な子供や執事、家庭教師、新聞記者等これまでジェイムズが扱ったことのない多様な主人公を扱い、多様なテーマを扱っているこれらの短編小説は、多様化した読者の要求を満たそうとする試みと見なすことが可能である。その多彩なテーマの中には、ジェイムズ読者には既になじみの深い画家、小説家を主人公としたものもあるが、従来「芸術家もの」というカテゴリーの中でしか論じられていないそれらもジェイムズの新しい読者との交渉という文脈で読み直すことが可能ではないだろうか？

二 変貌する文学市場 (二)

読み物を求める大衆読者のニーズを満たすためあるいはニーズを創出するために出版業も確立した。印刷技術の進歩や流通システムの整備によって出版社は以前にまして廉価で書物を提供することが可能になったのである。簡単にいえば、ますます多くの読みもの、とくにフィクションがより多くの読者に提供されるようになっていったのである。この書籍の廉価化について注目すべきことは、以前より廉価でより質の良い書物が出版され始めたということである。南北戦争後のアメリカにおいて廉価な書物や雑誌は依然として内容の安っぽさと結びついていたが、印刷の低コスト

化によって安さが必ずしも内容の指標とはならなくなったのである。特に一八七〇年代、八〇年代には「廉価本 (cheap book)」と一般に呼ばれている印刷物が入手可能になったが、それらは依然として「くず本 (trash)」であった。しかし、「シーサイド・ライブラリー」や「ロベル・ライブラリー」のような「廉価ライブラリー」シリーズは「三文小説 (dime novel)」と称される大衆小説ばかりではなく、ジェイン・オースティン、エミリー・ブロンテ、トマス・カーライル、ジョン・ラスキンといった評価の高い著者による作品をも含めていたのである。⁽¹⁹⁾ これらのシリーズは極めて廉価で、たとえば売れ行きのよかった「シーサイド・ライブラリー」シリーズでは一冊につき二〇〜二五セントで提供されていた。⁽²⁰⁾ このこと自体は文化や知識の民主化を促進する手段のひとつあるいは文化消費における階級格差をなくす手段のひとつとして歓迎されるべきことであったが、その一方でそれは価値の見定めにおける混乱状況につながっていたのである。というのはそれまでは書物の内容的な質というものを見定めるにあたり、書物の価格や体裁、あるいは出版社というものがひとつの指標と成りえていたのだが、ここに至って、そういったものがあてにならなくなり、価値判断が読者にゆだねられることになったからである。

ジェイムズと同時代の作家ハウエルズの『サイラス・ラパム』はこういった新しい読者層の読書実践を描くと同時に彼らに対する従来からの読者の態度がいかなるものであったかについての洞察を与えてくれる。ハウエルズは作品中、旧家コリー一家と新興成金のラパム一家について読書実践を彼らの趣味 (taste) と文化資本の指標として用いている。ラパム家の長女アイリーンとトム・コリーの会話はとりわけ、両者の相違を鮮やかに浮かび上がらせている。学校教育以外に読書指南を受けたことがなく、経験の浅い読者であるアイリーンは自分が現在読んでいる書物の著者やまたその小説が新規に出版されたものなのか、再版かといったことにも全く注意を払わない。会話中、アイリーンは『ミドルマーチ』がかなり前に出版されたものであることも知らず、「シーサイド・ライブラリーのシリーズに入

れられたから」という理由で読んだのだと告白する。⁽²¹⁾ここで言及されている「シーサイド・ライブラリー」とはラパムの別荘の近くにある図書館であるが、ハウエルズはムシロの「シーサイド・ライブラリー」シリーズを意識的に揶揄しているといつてよいだろう。このようにアイリーンはきわめて未熟な読者であるため、ラパムたちの新居の図書室にはどういった書物を備えるべきかについて皆目見当がつかず途方にくれ、コリーにアドバイスを求める。このふたりのやりとりは作家自身の読者への読書指南として読むことができるだろう。コリーが父親にその会話を報告するとき、彼は自分も読者としては凡庸であるがそれでもなお「教養のない人々の平均的な読みものがどのようなものであるか」については驚きを隠せないと告白する。

「僕とてなにがしかの文学的感覚や作家の違いについて理解して読んでいます。ところが人々は一般にそういうことはしないようですね、私は著者の名前を知ろうとすることさえせずに本を読む人々に会ったのですよ、彼らは作家の質を見極めることなどましてしようとしませんのです。どうやら大多数の人々はそんな風な読み方ようですね。⁽²²⁾」

ここで描かれている新しい読者像が現実を反映していると必ずしも断言することはできないが、少なくとも熟練した読者によって、新しい未熟な読者がどのように見られていたかを映し出しているのは確かである。アイリーンを通して描き出される新しい読者は嘆かわしいほど無能な読者で作家の名前も出版年代も書物の品質についても識別能力どころか、それらについての意識すらないのである。こういった新参の読者たちは教育を受けた読者からみれば書物の洪水の中で全く手だてがないように見えたに違いない。同時に彼らの存在は社会的ヒエラルキーの保証である文化的

ヒエラルキーに対する潜在的脅威を意味している。なぜなら新しい読者の出現はこれまで限られた社会集団によってのみ享受されてきた読書の特権性の崩壊を伴っており、「読書」というカテゴリーのもとに包括される多様な実践をどうにかして差別化し、等級づけを行うのでなければ、彼らの文化的ヘゲモニーを損なうおそれもっているからである。読書実践を差別化する方法のひとつは読者を読むものによって分類することであるが、文学市場における諸変化がこの差別化をますます難しくしていたといえる。いかなる小説も、それが高い評価を得ている作家のものである、無名の作家の作品であれ、一様に二五セントで売られている「シーサイド・ライブラリー」シリーズの例に見られるように。区別の消滅あるいは境界線の曖昧化は特に旧支配的集団にとっては脅威であった。というのは、彼らは新しい中産階級や経済資本を備えた新興成金に対し、その支配を保つためには文化資本に依存せざるをえないからである。読書の特権的ステータスが喪失され、文化商品として、質的差異が商品化された状態において量的市場価値に置き換えられるとき、その文化資本は必然的に減少し、彼らの支配もその妥当性を失うのである。もし彼らがこの価値の減少を妨げようとするのであれば、彼らにとっては新読者に読みものの選び方を教育し、読むものの相違に従って読者を階層化することが絶対的に必要となるのである。

この書物——それは一九世紀の最後の数十年においてはフィクションを意味していたのだが——の洪水の中で、新聞が日常的出来事のデータをカテゴリー分けし、分類し、理解しやすい形に配列することに大きな役割を果たしたように、文芸雑誌や総合雑誌もまた同様な機能を果たすことが期待された。とりわけ文芸雑誌は書物と読者大衆の間のなくてはならぬ仲介者であり、この仲介を経て読者、特に前述のアイリーンのような新しい読者はどのような書物が読むに値するのか、またそれらはどう読まれるべきなのか、読みものを選別する際にはどのような基準に従うべきなのかについて書評や批評によって教育される必要があったのである。自分自身雑誌編集を務めた経験のあるハウエル

ズは文芸定期刊行物こそ、暗愚な読者を啓蒙し「彼ら（読者）に最良のものを与えたいという願いをもって、精選する役目」を果たし、「訓練を積み、教育を受けた編集者」の助けをえて「趣味」を洗練する手助けができると信じていたのである。⁽²³⁾ それにもかかわらず、書籍出版において起こっていたのと同様のことが雑誌において起こっており、一八九〇年代には以前より質の良い雑誌が低価格で出版されるようになり、雑誌業界はますます競争が激しくなっていた。旧来の「高級雑誌 (quality magazine)」もこれらの低価格の雑誌の登場に影響を受けないわけにはいかず、生き残りのために価格を下げるあるいは編集方針を変更するなど余儀なくされていた。一〇セント雑誌の登場についての以下にあげる『インディペンデント』誌によるコメントは従来のエリート読者たちに高品質雑誌の価格切り下げが引き起こすであろう不安を映し出している。

『ハーバー』誌や『センチュリー』誌『スクリブナー』誌のような高価格の挿絵入雑誌にどのような影響を及ぼすかは未だ予測しがたい、しかしそれらの雑誌も価格を同様な額にまで引き下げるのは賢明ではないと悟りそうである……なぜなら彼らはより高く純粋な文学的水準を保とうと望むからである、その高い水準は多数の読者を獲得することには成功しないかもしれないが、最良の読者を獲得するからである。⁽²⁴⁾

保守的な『インディペンデント』誌が恐れているのはこれらの雑誌の価格引き下げが「より高く純粋な文学水準」の低下を伴うのではないかということである。最終的にはこれらの「高級雑誌」は案じられたほど値下げはしなかったものの、読者拡大のため編集方針を変更したのである。

アメリカの雑誌におけるこのような変化がジェイムズの文筆生活に与えた影響は甚大なものであった。というの

彼の主たる収入源は書籍の売り上げであるよりはむしろこれらの雑誌の原稿料にあったからである。長編小説であれ短編であれ、ジェイムズは大抵雑誌連載の形で発表し、その後、作品を集めて書物の形にして売るというのが常であった。出版におけるこの慣行は一般に作家にとっては大変有利なもので、雑誌掲載時の稿料と書籍売り上げと二重に収入を得ることが可能であった。ジェイムズの場合、「高級雑誌」として最も名高く、文芸誌としての伝統もある『アトランティック・マンスリー』誌によって、処女小説を評価され掲載されて以来常に支持されており、八〇年代半ばまではアメリカの雑誌市場では成功してきた。しかし、次第に月刊誌は彼の作品の掲載をためらうようになり、ジェイムズの良き理解者、支持者であった『アトランティック・マンスリー』でさえも同様な態度を見せ始める。というのにもますます競争が激化する市場において、同誌も編集方針変更を余儀なくされ、「文学とジャーナリズムのギャップ……ハイブローと中産階級の大衆文化とのギャップをなくす」ことによって生き残りを試みたからである。⁽²⁵⁾ ジェイムズのフィクションの採用拒否自体が一八五〇年頃から始まった出版者と作家との関係における変化の最終段階を象徴しているといえるだろう。⁽²⁶⁾ 文学パトロンを自認する出版者たちからの好意的な扱いを甘受していた南北戦争前の作家たちとは異なり、いまや作家はそういった扱いを期待することはできなくなっていたのである。ジェイムズは書籍売り上げの減少から自分のフィクションの人氣が落ちていることを認識していたが、ここへきてさらに採用拒否という事態をむかえ、何らかの形で市場との交渉の必要性に直面せざるを得なかったのである。この時期、ジェイムズは執筆業のみで生計を立てていたため、市場との交渉は創作における審美主義の問題というよりむしろ実質的な意味で主要な問題となったのである。⁽²⁷⁾ 市場との交渉にあたり、彼は真剣に劇作に取り組むと同時に、さまざまな読者層を抱えた雑誌、これまで彼が一度も執筆しなかったような雑誌も含めて多様な雑誌に多くの短編小説を執筆するに至る。文芸生活を扱ったジェイムズの短編小説のうち三分の一がこの時期に集中して書かれているが、この

ことはジェイムズが文学状況の諸変化に如何に深く影響を受けたかを示している。ジェイムズはこれらの物語で変化しつつある文学状況をドラマ化し、この変化が小説家や読者に及ぼす影響を検討し、市場における作家の可能性を追求したのである。ジェイムズは、先のハエウルズとは異なり、直接的な形で読者と読書をめぐる論争に参加することはなかったが、これらの物語におけるドラマ化によって議論に参加していたといえるのである。

三 一人称の語りの問題

「ねじの回転」の解釈をめぐる論争は一人称の語り手に注意を喚起し、ウェイン・C・ブースやジェラルド・ジュネットを代表的論者として、ジェイムズ作品における「語り」についてはすでに十分な研究がなされているように思われる。しかし中期に一人称で書かれた短編小説が単純な物語としてしか解釈されていないという事実は語りの理論が読みの実践では活かされていない、あるいは、語り手の相違がもたらす効果の相違についての理解が不十分であるということの証左ではないだろうか？ ブースに始まり、ゲッツ、アウエルバッハに至るまでのジェイムズの一人称の語りについての研究を辿った市川によれば、ブース、ジュネット共に一人称の語りも三人称の語りも読者に与える効果には大差がないとして、最近の研究においてもその差異には十分な注意が払われていないという。⁽²⁸⁾たとえば、ゲッツのような最近の批評家も、ブースたちの見解を支持し、「表向きは一人称の語り手もその機能においては三人称とかわるところがない」としている。⁽²⁹⁾

しかし、市川が主張するように、このふたつの語りは語られる内容の客観性という点では決定的に異なる。とりわけ出来事の提示のしかたにおいての違いは著しく、三人称の場合、視点人物の視点を通して物語が語られるとしても

視点人物自身は出来事の提示の順序をコントロールすることはできず、一旦出来事が起こると視点人物は物語外部の語り手によって自分の印象や思考を描出されるという形で物語の進行に従うしかない。それゆえ、事実の客観的提示を一切排除し、語り手の知覚のみをもって語りを構築することは不可能である。他方、一人称の語りでは視点人物の語り手は経験を恣意的な順序で語ることが可能である。ジェイムズの一人称の物語はしばしば語り手の回想の形をとり、語り手は現在、すなわち出来事が既に終わった時点から語るわけだが、それは語り手が出来事の成り行きや結果を熟知しているという、いわば全知に近い立場にいることを意味すると同時に、語り手は自分に有利なように記憶の曖昧さや欠落を理由に事実を隠蔽することが可能なのである。語り手は読者に何を語るのか、また起こった出来事についてのどのような順で語るのかについて自由を与えられているのである。そのため、意図的であれ無自覚的であれ、語り手欠落がある、あるいは語り手の無知ゆえに現実把握に限界がある、あるいは偏見のために歪みが生じているといった場合でも、読者がそれを感じすることは極めて難しい。なぜならば、三人称の語りとは異なり、客観的事実が提示されないため、語られている内容の恣意性を測る参照点が存在しないからである。端的に言って、少なくとも理論上は、一人称の語りには語り手の主観で統一された世界であり、客観的事実によって統一を乱されることを免れているのである。

また当然のことながら、視点人物の人物像の提示にも相違がある。三人称の場合には、物語外部の語り手による直接的な人物像描写、あるいは視点人物の言動に対する他の登場人物の反応を通してのある間接的な提示がなされ、そこには客観性を保証された人物像が存在する。一人称の場合は、読者はこうした客観的な描写は与えられることがない。視点人物が欺瞞的な人物であって、その知覚に歪みや偏りがあったとしても、その人物が語り手である場合は読者はそれを感じ難い。三人称の語りの場合は、視点人物の欠陥、偏見を読者に伝えるのはたやすく、最も単純な方

法としては、起こった出来事の客観的提示とそれについて視点人物の知覚とを並列しさえすればよいのである。しかし一人称の語りの場合、語り手自らは自己の欠陥や偏見を語ることはなく、また出来事の客観的提示もあり得ないのである。

もちろん、一人称の語りでの視点人物と語り手が誠実で偏見もたない存在であるならば、問題は生じない。もともとジェイムズは視点人物をふたつのタイプにわけて考えており、ひとつは、視点人物であると同時に出来事の中心的参加者であって、その人物に起こる出来事をその人物の視点を通して描き、この場合、物語は視点人物の内面のドラマとなる。もうひとつのタイプの視点人物は、行為者ではなく、行為者は別におり、その人物に起こる出来事を観察することに専心する視点人物である。ジェイムズが「反映者 (reflector)」と呼ぶこのタイプの視点人物は、ジェイムズ自身の定義によれば「多かれ少なかれ離れたところに立つ、厳密に言えば事件に巻き込まれていないが、それでもやはり完全に関心をもち、理解力のある、証人ないしは報告者、つまり、事件に主としていくらかの批判と解釈を貢献する人物」である。しかし、実際には、このような「反映者」を登場人物にしようとすると、「事件に巻き込まれていない」と同時に「完全に関心」をもつという条件を満たすことは不可能なのである。³⁰元来完全に客観的に見るなどということは認識論上不可能であるが、ジェイムズのこの視点人物は、それに加えて、ある程度事件に巻き込まれているといった設定がなされているため、その観察にはある一定以上の主観が混じらざるをえないことは明らかである。従って、物語はまなざしの対象についての物語でありながら、同時に視点人物の内面のドラマへと横すべりしていく契機を常に孕んでいると考えられる。一人称の語りで、この後者のタイプの視点人物である場合、つまり、観察対象に対して関心を寄せるだけの運命の関わりをもった人物が語り手となって語る場合、語り手が語られる内容にどのように関わっているかによって、また関わり具合が大きければ大きいほど、語り手の見る対象についての物

語から移行して、物語る語り手自身の物語が前景化されることが予測されるのである。⁽³¹⁾従って、もし物語を単純に観察対象となっていている人物にまつわる物語に留めておくのであれば、語り手の語る内容に対する関連性を、単純で最小限に留めておく必要がある。語り手の関与性について適切な設定がなされていけば、一人称の語りでは、現実と観察の内容との矛盾を明示したり、あるいは視点人物の理解の限界を客観的にさしはさむ余地はないので、読者は語り手を歪みのないガラスとして全幅の信頼をよせ、語られる物語を一つに収斂させることは不可能ではない。ジェイムズが、単純な語り手による、対象についての物語を意図したのであって最初から二重性を意図したのではないとすれば、意図通りに作品を仕上げるあるいは意図通りに読者が読むことを成功とする場合、たとえば「ねじの回転」のような作品は失敗策ということになる。しかし、ジェイムズは一人称の使用についてはその難しさを充分意識していて、長編では「しまりがなくなる」として、一人称の語りを用いた長編小説は『聖なる泉』⁽³²⁾だけである。したがって、ジェイムズは物語が二重化することを充分承知し、むしろ意図したのではないかと考えられる。その場合、作家にとっては客観的な叙述が不可能なところで、いかにして語り手の知覚の限界や歪み、また欺瞞を読者に伝えるかということが課題となる。本稿では以下個々の作品を取り上げ、物語の二重性を示唆する技巧上の工夫をも検証していく。

四 「ほんもの」

「ほんもの」についての従来の解釈は、「芸術についての彼の主要な概念を凝縮した寓話」、「芸術の性質についての注釈」、すなわち、芸術家の創作論——とりわけリアリズムについての——の小説化というものである。⁽³³⁾確かに、作品中語り手が読者に披露する芸術創作論とジェイムズのそれには明らかに響き合うものがあり、そういった解釈に首

肯定できないわけではない。作品中、挿絵画家である語り手は、モデルは「賢者への一言」のようなもので「示唆的」でありさえすればよいという⁽³⁴⁾。つまり、モデルが実物にそっくりである必要はなく、たとえモデルが画家が描き出すとする存在とはかけ離れていようと、「芸術という錬金術」(323)によって変形させる、たとえば、ロシアの王女とは似ても似つかぬミス・チャームをモデルにそれらしく仕立て上げるのだと言う。一方、実物の紳士淑女であるモナーク夫妻をモデルにして紳士淑女を描こうとすると、どうしても写真のようになってしまい、ミス・チャームに対して行うような自由な変形ができない。ストーリーの結末は、創作においてはモデルが実物であるかどうかは問題ではなく、実物はむしろ想像力の自由を奪うものであることを暗示している。

一般に、ジェイムズは、画家と小説家の創作を同一視する傾向にあるが、特に「ほんもの」で展開されている芸術における実物と創作の関係は、ジェイムズの小説執筆における創作のヒントとなる実話と創作との関係についての持論においてははっきりと類似が認められる⁽³⁵⁾。創作ノートが明らかにするように、ジェイムズは、社交界で耳にした実話を創作のヒントとすることが多々あって、実際「ほんもの」も挿絵画家ジョージ・デュ・モーリアから聞いた実話のもとになっている⁽³⁶⁾。『ニューヨーク版』序文ではこの創作ノートをもとに、個々の作品の創作過程を紹介しているが、特に『ポイントンの収集品』への序文からは、創作のヒントとしての実話に対するジェイムズの見解、リアリティと小説創作についての関係を読みとることができる。ジェイムズによれば、想像力にとっては「真実、美、リアリティ」の「点としかいいようのない小さな粒」しか必要ではなく、実話の全容を聞かされるということとは『事実』の致命的な不毛性をありありと見せつけられるということではない。このような小さな人生の断片から想像力によってフィクションの堂々たる館を築きあげる作家こそ「現代の錬金術師」であるという⁽³⁷⁾。このように、創作場面では事実⇨実物は想像力の足枷となり、むしろ想像力を萎縮させてしまうという芸術論において確かに語り手とジェイム

ズ自身とはびったりと重なり合い、またジェイムズ自身が画家と小説家の創作をパラレルに見なしているということからも、「ほんもの」の語り手をジェイムズの代弁者として作家と同一視するのも無理はないのである。しかし、この一人称の語り手は「ねじの回転」の家庭教師と同様、ブースのいう「信頼できない語り手」であり、物語は二重性を孕んでいる。

「ほんもの」の場合、まさに冒頭場面そのものが語り手の語りのある傾向と、読者に読みの方向性を示唆している。この冒頭場面は、緻密に工夫を凝らされたもので、おそらくジェイムズの全作品中もっともよくできた冒頭場面のひとつといっても過言ではない。場面は、語り手の回想の形で語られ、現在の語り手の控えめなコメントと、出来事と同時に進行する彼の思考及び訪れた客との会話から成り立っている。ここで、ジェイムズは“sitter”という経済力の在り所や画布の向こう側に立つ人間との関係によって異なった意味をもつ言葉、すなわち、経済力があって、金を支払って画布の前に座り描いて貰うのならば肖像画の依頼人という意味をもち、金を支払われる立場にあるのならば、雇われモデルという意味をもつ、同じひとつの単語でありながら、その意味には階級的落差が含まれ、しかも相手との関係の規定性を内包する言葉を利用して緊張状態をつくりだしていく。門番の妻から「御婦人同伴の殿方」の来訪を告げられた語り手＝「私」は来客は肖像画の“sitters”に違いないと考える。しかし、回想を語る現在の「私」によって、「願望は思考を生むものであるから」というコメントが付されることでこの過去の「私」の思考のひとつの偏向性が示唆される。続いて、「この場合、客は“sitters”ではあったけれど、私が望んだ意味でのそれではなかった」として、それではどういう“sitters”なのかという読者の興味をかきたてておきながら、答えは宙づりにされたまま語りが進行する。そして、語り手による来客の髭や服装の描写の後に、「こういうことをわたしは職業柄（professionally）すぐ見て取った」という語り手の叙述が付け加えられ、作者は、語り手が職業について強く意識して

いることを示唆する。同時に、「といっても床屋としてとか洋服屋としてという意味ではないが」(80頁)とさらなる付け加えをさせることによって、語り手には自分の「職業」について確固とした自信が欠如していることを暗示している。「職業柄」という言葉で、読者はそれまでの流れから当然語り手の職業を肖像画家であると想定しているにもかかわらず、さらに付け加えられた一言で、彼の職業に対してかすかな疑問がかき立てられるのである。ここでわれわれは叙述の進行について、語り手の想定とそれについての打ち消し及び別の解釈の暗示という一定のパターンを認識することができ、このパターンは物語最後に至るまで繰り返されていく。

疑問の答えを由づりにされたまま、読者は語り手の視点に従って語り手⇨肖像画家、客⇨肖像画の依頼人という想定のもとに読み進め、遂に両者の会話がかみ合わなくなったところで、やっと客の正体が明らかになると同時に「私」の正体も明らかになる。客は金を払って描いて貰う“*gifter*”ではなく、金で雇われるモデル志願であり、「私」は、肖像画家を志してはいるが、今は糊口をしのぐため、大衆雑誌の挿絵画家であることが判明する。このことが判明した瞬間、読者はそれまで肖像画家を自負する語り手の立場から読んでいた両者の会話が双方共に全く異なった想定のもとに、つまり、「私」は自分が肖像画家のつもりで相手を依頼人として会話し、客はモデル志願として「私」を挿絵画家と想定して会話が行われていたのであり、二重の読みの可能性を孕んでいたものと気づかされる。ひとつの言葉が相手には全く異なった意味をもっていたものであること、そして相手の言葉も、全く異なった意味で発せられていたことを認識した瞬間、読者は、両者の会話を今度は語り手の視点を通してではなく、別の視点から再読することを余儀なくされることになる。テキストがあなたも足下をすくわれるかのようにたちどころに意味の安定を失ってしまうのを読者はまのあたりにするのである。このようにして再読させられた結果、語り手についてのわれわれのイメージは塗りかえられ、それまでの訪問客に対する彼の言動についても皮肉な感情を抱かずにはいられなくなる。

このようにして冒頭場面は、語り手の信頼性を高めるといよりは、むしろ、語り手の偏りあるいは誤りのある知覚をアイロニカルに意識しながら読むことを読者に示唆し、語り手の展開する語りの世界は別の視線によって相対化される可能性を孕んだ不安定な世界であることを暗示している。

葛藤するまなざし

作品冒頭の語り手とモナーク夫妻との役割の逆転の場面は、外見からして依頼主と思われた紳士淑女が、実は同じ「sitter」であっても、金を払うのではなく、雇われる側で、雇われる側の筈であった語り手が雇う側へという立場の逆転、力関係の逆転を表しているだけではない。語り手は、単に雇う側へと受け身から能動の立場へと代わるのではなくそのアイデンティティーも雇われる側⇨肖像画家のそれから雇う側⇨挿絵画家のそれへと転換する。従来の批評では、肖像画も挿絵もひと括りに考えられて、語り手は「芸術家」としてとらえられ、その結果、この作品は芸術におけるミメシスと創造性についてのどちらかといえば陳腐な芸術論として解釈されている、あるいはその芸術論という解釈が先行して、挿絵画家と肖像画家の差異が看過されてしまっている。しかし、語り手が肖像画家であるのか、それとも挿絵画家であるのかは、モナーク夫妻が、金を払う立場にあるのか、払われる立場にあるのかという問題と同じくらいに重大な問題なのだ。

確かに「sitter」を前にして、画布に視覚的イメージを表象するという点では両者に違いはない。しかし、ジェイムズは明らかに両者を異なったものとして認識し、語り手が語る夫妻についての印象や描写を通して、アイデンティティーの切り替えに伴う語り手自身は意識していない認識様式の変化を示唆し、その両者の差異というものを印象づける。語り手は肖像画家として夫妻に接している際は、夫人を「くすんだ絵画」(308)と芸術作品に喩えていたにもか

かわらず、いったん彼らが顧客ではなくモデルとして職を求めていることが明らかになるや、夫人は「下手な挿絵」(32)に格下げされてしまう。また、肖像画家としては、夫妻について「正面があまりにも立派な人物は、言ってみれば、一般受けはしないのだ」(307、傍点筆者)と読者に一言言を呈したにもかかわらず、挿絵画家としての彼は、二人は、できたばかりの社交クラブや石鹸や洋服の宣伝に一番役に立つ、すなわち一般受けするだろうと全く矛盾した見解を述べている。少しでも注意を払って読んだ読者ならば気づかずにはおれないこの語り手の発言の矛盾は、肖像画家と挿絵画家という二つのアイデンティティーを持った語り手のそれぞれのアイデンティティーに固有の知覚の相違を反映していると考えれば納得がいく。同じひとつの対象が芸術においてはどう見られるのか、また大衆芸術においてはどう見られるのかをジェイムズはヴィヴィッドに描き出し、両者の知覚様式の差異を巧みに対比しているのである。

さらに、肖像画と挿絵は、同じ視覚芸術の分野に属していても、文化商品としての生産・流通・消費形式において、またその表現形式において、根本的に性格を異にしている。肖像画家の場合は、芸術生産の形式としてパトロン制度の中にあり、語り手がはじめ、夫妻を顧客と勘違いしていたときに、金額の交渉をしなければならぬと考えたことに示されているように、顧客とは一対一の直接的関係を結んでいる。それに対し、挿絵画家は、複製技術の時代の申し子として、オープンマーケット制において不特定多数の潜在的消費者を対象とし、出版社を通して消費者の欲望との交渉を必要とし、語り手は、出版社の編集者やアートアドバイザーとの交渉の上に仕事を進めている。更に、肖像画の場合は、目の前に実物が存在し、実物によりそう形で表象をすることが求められるのに対し、挿絵の場合は、まず、表すべき概念が言語的記号で与えられていて、その概念を内容として持つような視覚的表現に転換していくという作業である。先取りしていえば、「ほんもの」の中で繰り返し広げられる語り手の葛藤は、彼が肖像画家というより

挿絵画家であるからこそ起こりうる葛藤なのである。

冒頭場面に示唆されていたように、モナーク夫妻を雇い入れた瞬間から、語り手のスタジオ——そして、彼の語りの世界も——は、彼の視点によって統一された世界ではなくなり、絶えず相対化しようとする力と争わねばならない闘争の場となっていく。夫妻が現れる前の語り手のスタジオは、彼のまなざしを統一原理とした閉じられた空間であり、「特定の固定した型」をもたないモデルたち、すなわちそれ自体では意味をもたないモデルに意味を見だし、意味を付与するのは語り手のまなざしであった。しかし、紳士階級の代表＝表象 (representation) としてのモナーク夫妻が登場するやいなや、スタジオを支配していたまなざしは夫妻のまなざしによってその権威を脅かされることになる。ジェイムズは下層階級のモデルたちを「芸術という錬金術」で上流人士に変身させると自負する語り手をモナーク夫妻と衝突させることにより、「糊口をしのぐ術」として大衆雑誌に上流人士の挿絵を描いている挿絵画家が実は上流社会を全く知らないという皮肉な真相を露見させていく。語り手が上流階級の名士について一家言をもっていたり、あるいはモナーク夫妻についてめぐらす想像が、あたかも事実と混同するほど細部にわたって生き生きとした筆致で描き出されるため、読者は誤解しがちだが、語り手は、上流社交界を直接的には知らないのだ。語り手はモナーク少佐が、社交界の回想を話題にしても、話をあわせることができず、「我々の親交の間中、彼は、私が一体全体誰を本^に知^{っている}のだろうかといぶかしく思ったことだと思う」(325)と遂に自嘲せざるをえない。このように「ほんもの」を知らない語り手によって創り出される上流階級の人々についての表象を巡って、夫妻との間にはたえず葛藤状態が生じてくる。冒頭場面で“sitter”というひとつの言葉がふたつの意味に分裂したように、「私」とモナーク夫妻のまなざしの対象が両者のまなざしによって分裂してしまうのだ。

この点において、肖像画と挿絵の違いは決定的である。ここで生じる葛藤は、挿絵というジャンルだからこそ起こ

り得ることなのだから。肖像画は、目の前に実物があり、それを忠実に描くことが要求される。それに対して、挿絵の場合は、テキスト＝言語的シニフィアンが与えられており、そのシニフィアンの指示する内容と同じ内容を指示するような視覚的シニフィアンを作りださなければならぬ。⁽³⁸⁾ 挿絵画家は、まず、作家の言語メッセージを解読 (decode) し、そして、言語メッセージが表す内容と解されたものを再びコード化 (encode) して視覚的記号に構築し直すという複雑な作業を行うのである。メッセージの解読とは、すなわち、メッセージの送り手が、受け手と同じコードを共有しているという前提のもとにコード化した内容を、受け手が自分の持っているコードに照らし合わせて意味を理解するということだ。たとえば語り手は自分が手がけている大衆雑誌用の「ロシアの王女」の挿絵制作にあたって「肩のまわりが大きくあいた」「黒いビロードのドレス」を着て「日本の扇子を手にし」「頭をうしろにそらし」「金色の目をした」若い女性を描き、その挿絵は彼の「ひいき目」には「りっぱで、魅力的で、しかも外国風で危険な」(323) 風に見えるという。つまり、語り手は、「ロシアの王女」という言語メッセージの伝える内容を「りっぱで、魅力的で、しかも外国風で危険な」と解釈し、それを語り手の視覚記号のコード表に照合して、「りっぱ」を「黒いベルベット」、「外国風」を「日本の扇」という視覚的シニフィアンに置き換えている。しかし、「ロシアの王女」を知っているモナーク夫妻にとっては、その視覚的シニフィアンと「ロシアの王女」とは結びつかない。また、語り手が新たに挿絵創作を任せようとしている『ラトランド・ラムゼイ』という純文学作品の解釈においても語り手と夫妻は対立している。語り手の解釈では「上流の人だけを扱った」(336) 小説と考えられるが、夫妻にしてみると低い階級の人も登場しているように思われる。語り手は、それを夫妻の理解力不足に帰して「現代有数の傑作をのぞき読みしながら、多くの箇所の意味をつかむ (decipher) することができなかった」(340) と読者に説明する。ジェイムズは語り手に“decipher”すなわち「解読する」という含みのある言葉を使用させることで、結局はひとつ

の上流階級の表象について異なった解釈をしているにすぎないということをはのめかしている。このような両者の解釈のずれ、まなざしの葛藤は、両者がコード化あるいは解読する際に参照するコードの対立に他ならない。モナーク夫妻が体現する紳士階級が参照する文化的コードと、非紳士階級である語り手のそれとが解釈行為の場で、あるいは表象行為の場で対立しているのである。この場合、モナーク夫妻は、単なるモデルとしてではなく、むしろ、挿絵画家である語り手とのライバルである芸術家として描きだされている。夫人は若い頃「美しい彫像」(314)として知られており、語り手は彼らが「芸術的 (artistic)」(313)ではないかと密かに恐れていた。そしてモデルとして与えられたテーマのポーズをとるにあたり、彼らは自分たちの確個とした「形式 (form)」(317)に従って、テーマを表そうとし、ミス・チャームたちのように挿絵画家の希望にあわせて「形を変え (transform)」(327) ようとはしない。一方挿絵画家は、それを画布の上に表象するにあたり、彼の言う「芸術の錬金術」で、彼らを自分の考える概念に合わせて彼らを「変え」なければいけない。つまり彼らをモデルに描くという事自体もまた、表象行為における葛藤となってくる。語りにおいて自分の過去を芸術論の寓話にしたてあげようとする自己欺瞞的な語り手は、自らは、語る／まなざす主体としてアリーナの外に立ち、スタジオでの葛藤をモナーク夫妻という「ほんもの (the real thing)」とミス・チャームたち「にせもの (the make-believe)」との葛藤と見なしている。しかし、本当の葛藤は、まなざしとまなざしの葛藤なのであり、表象生産の場における異なった社会的・文化的階層のコードの衝突なのだ。

ジェイムズがここで描き出した葛藤は、彼が文学市場の中で現在進行しつつあることの本質を看破していたことを示している。かつては文学生産者と読者がほぼ同じ社会的・文化的階層にあり、そこにはコードの共有があった。しかし、市場の拡大によって、従来とは異なった階層の人々が生産と消費の両面に加わり、これらの表象の新しい担い手、新しい読者によって異なったコードが市場に持ち込まれることになったのである。それはひとつのまなざしによ

って統一されていた世界が新しい読み、新しい意味生産によって分裂していくことにつながることをジェイムズは予感していたのではないだろうか。

物語の最大のアイロニーは、読者が目にしてきたスタジオ内での葛藤に最終的に決着をつけるのは、スタジオの外部にある出版社の判断であるということだ。語り手が、「芸術という錬金術」を主張したり、類型と性格についての絵画論を持ち出して、芸術家というポーズをとろうと、また、友人でもある芸術批評家に意見を聞こうとも、彼が最終的に表象の形態の選択において依拠するのは、作品の審美的な価値ではなく、出版社の判断、すなわち市場価値である。ヘンリックソンが指摘したように、語り手は「他者の価値を経済的観点のみから判断」し、夫人は「まるで年に一万ポンドの収入があるように見える」(313)といった比喩や、「本物かどうかは副次的でほとんどいつも無益 (Profitless) な問いなのだ」(318) といった彼の言説は金銭的価値が彼の中心的価値基準であることを示している。⁽³⁹⁾さらに皮肉なことは、「これまで少数の有識者の他には一般大衆から無視されてきた」が最近になって「一般大衆の側の罪滅ぼしといえるような」再評価に浴した現代作家の全集を出版する一流出版社、すなわち、語り手がこれまで挿絵を提供していた安っぽい大衆雑誌を発行する出版社とは対極に置かれていた「趣味のいい出版社」(328) もまた、モナーク夫妻をモデルにした挿絵を支持せず、ミス・チャームたちをモデルにした挿絵を選択したということである。その選択は、審美眼に基づいたものであるのか、それとも一流出版社が一般受けしにくい小説を出版するにあたり、大衆との橋渡ししとして、大衆受けする挿絵を選ぶという市場戦略に基づいたものであるのかは、作品の中では明らかにされていない。しかし、唯一確かなことは、下層階級の間をモデルにし、上流社会を全く知らない者の手による挿絵が一流出版社の純文学作品に添えられて、市場に流通していくということである。すなわち、いわゆるハイ・カルチャーの領域までも語り手が代表する新しいコードによる表象が浸食していくことが暗示されており、それは、ジ

ジェイムズが文化状況の未来に抱いた陰鬱なヴィジョンを反映しているといえるだろう。

テキストの外

本作品は、一八九二年、イギリスでは『ブラック・アンド・ホワイート』という創刊されたばかりの四月一六日付け挿絵週間雑誌に掲載され、アメリカでは、ニューヨークの新聞シンジケートのS・S・マクルア社を通じて『ニューヨーク・サン』紙をはじめとしてインディアナポリス、フィラデルフィア、ルイヴィル、デトロイトといった各地の新聞に配給され、四月三日と四月一〇日の二回に分けて各紙の週末の拡大版にわずか数紙を除いて挿絵付で掲載された⁽⁴⁰⁾。ジェイムズは、この作品が発表された一八九二年に、異例と言ってよいほど、『ブラック・アンド・ホワイート』をはじめとして『イングリッシュ・イラストレイティッド・マガジン』『イラストレイティッド・ロンドン・ニューズ』『グラフィック』といった様々な挿絵入り雑誌に短編小説を発表し、その大部分が挿絵付であった⁽⁴¹⁾。既に前年五月に同誌の創刊号、及び一月にクリスマス特集号に、それぞれ「ブルックスミス」「エドモンド・オーム卿」が挿絵入りで掲載されており、ジェイムズはこの作品も少なくとも同誌にはイラスト入りで掲載されることを知っていた、あるいは予測できたはずである。実際、発表時には『ブラック・アンド・ホワイート』誌の場合は、ルドルフ・ブラインドという無名の挿絵画家の手による、語り手とモナーク夫妻の最初の対面の場面が挿絵として添えられている。

このような発表時のコンテキストに本作品を差し戻してみると、本作品は挿絵雑誌に、挿絵付で掲載された、一人称で語られる挿絵画家の挿絵制作プロセスを盛り込んだ回想録の体裁をとった「ほんもの」というタイトルのフィクションということになり、かなり自己言及性の高い作品ということが出来る。作品中の「私は、挿絵の仕事をしている (I worked in black-and-white)」(309) という一文を引いて、ジェイムズは本作品を執筆するにあたり、意識的

に媒体に言及し、挿絵および雑誌そのものを揶揄しているとするゲイルの指摘は当を得たものといえるだろう。⁽⁴²⁾そして、ゲイルのいうようにおそらく「挿絵にはまじめに仕事をする人間はいない (there were not so many serious workers in black-and-white)」(330) という一文も、おそらく『ブラック・アンド・ホワイト』誌を揶揄したものと考えられる。少なくとも挿絵画家への揶揄であることは確かだ。ジェイムズは挿絵画家の一人称に語りを設定することによって、テキストに添えられた挿絵への言及性を強めると同時に、発言内容の責任を作家として回避し、また回想録という形式にすることで時間的隔たりを設け、雑誌への言及の直接性を緩和している。しかし、作品を読んだ読者は、その挿絵を、単なるテキストの内容のデノテーション的な視覚的記号とはもはや単純には思えない筈である。読者は「"black-and-white"にはまじめに仕事をする人間はいない」という一文を思い浮かべ、果たして自分が今見ている挿絵も作中にあるように単なる「糊口をしのご術」として作品の内容もろくに読まずに描かれたものだろうか、あるいは、語り手に絶えずそがれたモナーク夫妻の異議を唱えるまなざしを思いおこし「ほんもの」からはどう見えるのかといったことを意識させられるのではないだろうか？ つまり、この作品は読者に表象の質そのものに意識を向けることを促す契機となりうるはずである。また、挿絵画家の回想録という形をとったこの作品は挿絵と並べられたとき、共時的メッセージが発生して、挿絵の創作過程の内情暴露として受け止められる可能性も高い。自分が目の前でみている挿絵に描かれているモナーク夫妻の挿絵が実は、似ても似つかぬ下層階級の人間がモデルを務めたものであって、「ほんもの」とは隔たりがあるということを読者に思い起こさせ、挿絵というものの虚偽性を意識せざるをえなくなるとも考えられる。

もっともここで述べたようなテキストの外への言及による効果は一回かぎりのもので、同じタイトルで短編集として編集出版されたときには挿絵も添えられなかったため、作品が持ちえたであろうオリジナル・インパクトは時間の

中に埋没してしまうことになる。また、読者自身がいかなる読みをするかについても、推測の域をでない。しかし、ジェイムズが、作品がどのような形で掲載され、どういう読者に読まれるかを意識していた可能性が極めて高いことだけは確かなことである。とすれば、ジェイムズはかなりアグレッシヴに大衆読者に働きかけていたことになる。作品中、市場の価値体系とは別に存在する芸術の質的ヒエラルキーの提示だけではなく、ところどころで、読者についても「俗な大衆 (the multitudinous vulgar)」と「熱心な読者 (the attentive)」(318) あるいは「分かる人 (those who know)」(339) の二種類があることをほのめかし、大衆読者に対して挑発的ですからある。一八八五年頃から高まっていった小説読書批判という文脈で見れば、大衆の読書実践に対する積極的な干渉と言えるだろう。「ほんもの」という作品のタイトル自体も、それまで一流の文芸雑誌の執筆を主としてきたジェイムズの大衆雑誌に掲載された他の小説に対する自負のあらわれと読むことも可能である。

五 「グレヴィル・フェイン」

差異化への闘争

「グレヴィル・フェイン」は枠組み物語の形で作家である語り手によって語られた大衆女性作家についての回想である。ある日、語り手は臨終間際のグレヴィル・フェインについて「大目に見て、しかし、あまり大目に見すぎずに」という条件付でコラム執筆依頼の電報を受け取る。語り手は、作家としての彼女については高く評価していないため、その仕事を困難に感じるが、個人的に交際のあった彼女に対してある程度の好意ももっていたため、彼は条件を受け入れ、「如才」をもって記事を執筆した後、彼は「自分が考えたこと」は自分が「述べたこと」以上に面白く、

それを忘れてしまわぬよう、彼は「おぼろげな記憶」「何かに『役立てる』ためではない文書」を語り始める。つまりここで読者に提供されるのは彼が出版社からの要求や彼女への個人的好意によって語るができなかった、換言すれば彼がプロの作家として語ったであろう、また語るべきであったもの、すなわち、この回想はプロの作家の視点を通して語られたものということになる。

回想部分は処女作をものしたばかりの若く未来に情熱を燃やす語り手が、パーティで自分よりひとまわり年上ですであまたの小説を出版した「名士」グレヴィル・フェインに出会う場面から始まる。この出だしの場面で暗示されるフェインと語り手との関係はジェイムズが一八八八年に発表した「巨匠の教え」で描かれた師と弟子の関係とほぼ似通っている。「巨匠の教え」は「洗練された散文を学ぼうとする駆け出し作家」が、「三大成功作」を発表後凡庸な大衆小説しか書けなくなった作家を、それにもかかわず尊敬し続け創作上の助言を求めたところ、「完璧な芸術作品」を生むためには世俗的な幸福は諦めるようにという忠告を受けるといふ物語である。⁽⁴⁾ 本作品においては名士となった作家と語り手との関係は全く異なったものとなり、語り手は彼女のことをただちに「ただの、退屈な、親切な女」と認識し、彼女は自分にとっては「苛立ち」、「悩みの種」ともなっている「文学」から彼を「休ませてくれる」女性であると見なすのである(219)。彼は自分とフェインを対極に位置づけ、彼女についての回想録を語るとき、彼女を自分と差異化するべき存在として彼女を描き出すのである。

彼はその過去を回想する語りを始める前ですら、密かに自分とフェインは異なっているという印象を与えようと務めている。回想を始める枠組みの部分で、彼は約束のコラムを書く前に赴いたディナーでの短いエピソードをさりげなく挟む。席上で彼はフェインのことを、隣り合った席の客に話すが、しかし、皆彼女のことを「一度も聞いたことがない」とか「彼女の本は『下劣すぎる』と公言した」ということが書かれる。この一見些細なエピソードによって

語り手は彼の社会的地位を、そして彼女の社会的地位をも暗に示しているのである。デイナー客たちのグレイヴル・フェインについてのコメントと対比して、その直後に彼は読者に自分が彼女について書いた記事はいくらかの注目を集め、『優雅』と思われた⁽³¹⁹⁾と告げる。ここで我々が注目すべき事は彼が自分と彼女との小説の相違とふたりの社会的立場との相違とのあいだに関連性をつくりだそうとしているということである、つまり、『優雅』に書く語り手は、彼女の本を「下劣」として非難する人々に所属しているということである。語り手がフェインの「フィクションの主な素材」は「最も地位が上の人たち」の「ロマンス」、「上流社会での情熱」であるにもかかわらず、彼女自身は上流社会を直接的には全く知らなかったと述べる⁽⁴⁵⁾とき、この階級意識は再び読者の注意を引く。先に論じた「ほんもの」は本作品のわずか数ヶ月前に出版された作品であるが、ジェイムズはそこでも同様なアイロニカルな状況を扱っており、このふたつの作品は「対の作品 (companion piece)」といってもよいものであるが、その中で、挿絵画家である語り手は、おのが「芸術という錬金術」を誇りとし、安っぽい雑誌の物語につける挿絵用に、みずぼらしいモデルたちを上流社会の人々に仕立て上げることを自賛している。しかし、彼がほんものの紳士淑女をモデルに雇ったとき、彼らは彼の作品を批判的に見、語り手とその紳士とのちぐはぐな会話を通して、ジェイムズは語り手が上流社会についてはまったく無知であることを暴露し、社会的集団の文化的コードの葛藤を描き出す。「グレイヴル・フェイン」ではジェイムズは「ほんもの」との直面をよりアイロニカルな形で描き出しており、ここでは「ほんもの」をフェイン自身の貴族に嫁いだ娘に体现させている。フェインは牧師である夫の死後、多くのヴィクトリア朝の女性作家と同様に、生計をたてるために執筆を始め、娘の教育に金をそぎこんだ結果、首尾よく娘を下級貴族に嫁がせることに成功する。しかし、ルアード卿夫人となった娘は、恩義を感じるどころか、母親の書いた本を嫌い、母親を「俗物」と軽蔑する始末である。いまや社会的に高い地位にいたため、自分の階級にふさわしい評価基準に従

って母親の書物に判断をくだすようになっており、母親の書いた本は彼女が教育を受けた上流階級の子女のための学校では決して読むことを許されなかったのである。語り手が小説とその読者の社会的ヒエラルキーにおける位置とを結びつけることで試みているのは既存の社会的ヒエラルキーを持ち込むことで小説自体もヒエラルキーの中に位置づけようということである。彼の作品はフェインのものより素晴らしい、というのは彼女の作品は上流階級の人々には読まれることもなく、「俗悪」と見なされている、その一方彼の作品は受け入れられ「優雅」とみなされているからである。

フェインについての回想録の最初の部分は主として語り手とフェインの作品および小説創作についての態度の対比から成り立っている。彼女の小説と自分の小説との間の差異として彼が見いだした最も根本的な相違は、小説の「形式」についての意識の違いである。語り手は、あたかもジェイムズを代弁するかのように、彼女の小説における「形式」の欠如を嘆く。語り手は彼女の才能は物語を考え出すことにあり、彼女は「いくらでも話を作る」ことはできるが、他方『形式』を追求する苦しみを認めない」という。そのため、彼女は何作も発表し、同時代の人々の気散じに貢献し、一財産作ることができが、「英語という言葉にはただの一文も貢献していない」と皮肉に付け加えるのである(220)。それに対して語り手は「全く異な^{った}スタイルを実践し」(傍点筆者)ており、自分は、彼女のような大衆作家ほど生産的にはなれないため、財産を作ることはできないと考えている。というのも彼にとって「芸術作品は作品に仕上げるには途方もない作業が必要」だからである。彼の「形式」の重要性の主張はフェインにとっては「恰好づけ」「気取り」のようにしか受け取られず、フェイン自身は大衆が求めるものと自分が何を供給するべきかについてははっきり自覚しており、「自分はそこいらのペストリー職人であって、客を店にひきよせるようなタルトやプディングを扱っているのだ」と公言してはばからなかったと語り手は述懐する(221)。このように、語り手は小説

がいやくも「芸術作品」であると主張しようとするれば「形式」こそ最も必要なものと主張する一方、フェインの小説の商品的側面を強調している。彼女は小説を市場で交換する商品としてのみ生産しているのであり、彼女の「形式」への配慮のなさは市場の需要に起因するものだというのである。また、彼女の小説の商品的側面を強調することによって、語り手はフェインと自分との間に、また、芸術作品と市場との間に距離をおこうとする。いかなる製品も——それが文化的なものであるうとなんでであろうと——市場に置かれれば、その使用価値あるいは内在的価値は交換価値に取って代われ、その交換価値は他の製品との関係においてのみ決定される。また製品のいかなる質的な相違も量的な相違に還元されてしまい、生産者は製品自身の価値についてならコントロールを行うことはできないのだ。クリスティン・キングが鋭くも指摘したようにフェインは彼と自分との小説の差異を相対的に理解しているが、一方彼の方は相対的に測られることを拒んでいる。語り手が自分の「失敗」は「相対的という陳腐さ」をもたず、「いつも常に素晴らしいくらいに絶対的」(23)なものだったと自負するとき、語り手は市場的価値観から自らを遠ざけることによって、市場の支配を完全に免れた芸術作品の自律性という神話を取り戻す、あるいは創出を試みているといえるだろう。⁽⁴⁶⁾

グレイヴィル・フェインと自分との相違についての更なる議論は小説が「生に関連」を持っているか否かということに関わっている。語り手によれば、フェインは小説執筆においては「観察や機会」というものからは全く超然としている。彼女の「人生についての無知」そのものが「ひとつの資源」であると皮肉に考えるとき、彼が言わんとしているのは、彼女は自分の書く物語と現実との関連を考慮にいれないため、いかなる制約も受けることがないので、素材は無尽蔵にあるということである。そのため、自分は書き尽くしてしまい、題材に困るのではないかという彼女の憂慮に対して、語り手は彼女は小説の素材を「妖精の国」に求められるため、そういうことは決してあり得ないと主張

し、彼女の小説は実人生に基づく必要がない限り簡単に書けるのだと揶揄している。そしてもう一度ふたりの小説の違いを強調し、彼は「私に関しては違うのだ、私の場合は人生と何らかの直接的関連を持つとうと務めている」と宣言する (332)。彼女の生産性と彼女の創作の無尽蔵の小説素材をうらやむそぶりをしながら、語り手は「経験と観察」という、語り手の言葉によれば作家が「人生と直接との関係」を保つための必要条件に基づいた小説創作に付随する困難を強調し、「観察」が「経験」に依存する限りは、「機会がなかった」ら窮地に陥るのは彼女ではなく自分なのだ」と彼は主張するのである。

語り手の小説創作に関するこれらの言葉にはリアリズム作家たちの信条の響きを聞くことができる。たとえば、ハウエルズは小説家を目指す若者に助言を与える際、リアリズム小説はロマンス小説を書くよりも難しいとして、もし、リアリズム小説を書きたいのなら「経験と観察が必要」であり、「駆け出しの小説家でも素晴らしいとして完成度の極めて高いロマンスを書くことができるかもしれない」が「四〇才にかなり近くなるまでは……偉大な小説の素材を自分のものとすることはできないだろう」と述べる⁴⁷。このように、リアリズム小説家が自分たちの小説と他のジャンルの小説とを「経験と観察」という点で差別化をするとき、それは「経験と観察」とがそのリアリティへの強固な言及性において本質的に排他的で有限のものであるからであり、それによってリアリズム小説を「現実」にアクセスできる少数の者だけの特権的なものにしていくといえるのではないだろうか。リアリズム小説はいわば、職人の手による希少な芸術作品であり、その生産は「経験と観察」を蓄積した少数者の特権であり、ロマンス小説は、「物語を作りに上げる (invent)」のに空想だけしか必要としないため、大量に生産可能であると暗示しているのである。

このように語り手をして、自分と大衆女性小説家との差異化に熱心にさせたのはいかなる動機付けがあるのであろうか？ この問いに答えるには、再び一八九〇年頃の文学状況に目を向けてみる必要がある。前述のように、一八

八〇〇〜一九〇〇年はその間の書物の生産と読者人口の思いも寄らぬ急成長が英米の特筆すべき社会現象となっていた。このような現象に応じて、その両国の文筆業者たちは読書について活発に議論を交わし、それが社会全体に及ぼす影響を探ると同時に各々が所属する社会集団のイデオロギーに応じた形づけを行おうとしていた。ケリー・J・メイズによればイギリスでは一八八六年は分水嶺となる年であり、例えば『クォーターリー』誌の書評家のコメントを引用するならば、「書物と読書というテーマが皆の関心事」で、さまざま講演会や雑誌や書籍が「読者はどのように、なぜ、また何を読んでいるのか、また読むべきなのか」について白熱した議論がかわされていた。⁽⁴⁸⁾ これらの言説において読書は「社会全体の構造」を脅かしていると思なされ、「悪徳」や「飲酒」の「病」と同じ口調で論じられることもままあったのである。⁽⁴⁹⁾ 特に小説を読むことは、「小説を理解し、楽しむためには……前もっての訓練や特別な能力を必要としないのであるから、他のいかなる文学よりも幅広い読者層に訴える」ため、問題視された。⁽⁵⁰⁾ たとえばハウエルズは彼自身小説家であるにもかかわらず、小説読書を次のように批判している。「小説読書の多くは、人々はそれを知的な娯楽と勝手に想像しているが、最も空疎な気散じであって、阿片吸引同様、思考にも関わりをもたず、精神力の健全な訓練にもならないのである」⁽⁵¹⁾。アメリカでは小説の読書はピューリタンの風土の中で長い間社会にとって有害なものとみなされてきており、議論の中で小説読書を「飲酒」になぞらえるということは、飲酒を禁酒運動によって抑圧するのと同じように、これもまた同じように抑圧の対象と考えられていることを暗示している。実際、ある批評家はこの点について悲観的なあまり、書物と読書について包括的に論じる際、陰鬱な予言をしている。彼の予言ではもし「フィクションの生産と消費」とがこのままの割合で続けば「小説読書から全く節制することを誓う」「反フィクション協会」に近い将来に設立されるだろうとまで予言している。⁽⁵²⁾ このことはようやく職業作家として利益をあげ始めたばかりのアメリカの小説家にとっては脅威的な状況であり、読書についての議論は他の文筆家にとってより

も小説家にとってより一層大きな意味合いを持っていた。従って彼らの小説をいわゆる「駄作 (trash)」と区別し、おのが小説の方が優れており健全であることを読者に示すことによって、自らを擁護することが彼らにとっては急務であった。この差別化への欲求を、新興の中産階級やサイラス・ラパムのような成金によって社会的ヒエラルキーの安定を脅かされていると感じていた旧来の中産階級やアッパーミドルクラスの人々もまた抱いていた。そのため彼らは大衆の読書実践と自分たちのそれを差別化することによって、自分たちを差別化するために、フィクションを差別化するのに熱心だったのである。⁽⁵³⁾ブルデューの言葉を借りれば「自分たちが行う差別化によって自分たちを際立たせる (distinguish)」のである。⁽⁵⁴⁾

その結果として、「小説読書」が「悪徳」とか「病」と批判されている議論の多くでは、「治癒法」あるいは読書への条件付けがしばしば提案された。ハウエルズによれば読者大衆に警告すべきは「フィクションであればなんでも区別なしに愛好してしまうこと」であって、こういった悪しき「フィクション好きの癖」の「治癒法」を提案している。それは「もし読者が、現在毎日文学という畑にキノコのようにはびこっている中から選ぶのに細心を払うのであれば、毒キノコからの危険性を免れ本当のキノコを食べて栄養を得ることができる」ということである。⁽⁵⁵⁾ 前述の小説の未来について悲観的な批評家も「酒の場合同様に」「欲しくてたまらないという欲求を最も生みだしがちなのは最良の銘柄の純粋で健全な一品ではなく、市場に溢れている不純で劣った代物であり、違いの分かる (discriminating) 趣味の持ち主は拒否するであろう」(傍点筆者)と述べている。⁽⁵⁶⁾ 彼らが提案しているのは小説読書をまったくやめてしまうということではなく、区別をした上での読書であり、多様な価値の小説が氾濫する中で注意深く区別することだけが読者を救うという。であるとすれば「本当のキノコ」、「最良の銘柄の純粋で健全な一品」と「毒性のあるもの」、「不純で劣った代物」との違いは何であろうか? 読者はどのようにそれを区別することが可能なのであろうか? ハウ

エルズはいくつかの識別法を提案しており、そのうちのひとつは「小説が情熱にこびへつらい、主義よりもそれを高くもちあげているかどうか」ということである。もしそうであれば、それは「有害」で「感覚の犯す罪に罰が与えられない世界を想像するいわゆるロマンス」や「恋愛」や「情熱や空想」が主人公にとって「人生の主たる関心事」であるような小説は避けるべきであるという。彼は更に、識別のためのより重要な——少なくとも彼にとって——判断基準について論じ、「我々はまず何をさておき、それは忠実であるか？ 現実の人間の人生を形づけている動機や衝動や行動原理に対して忠実であるかということを問わねばならない」と断る⁽⁵⁷⁾。端的に言ってハウエルズはリアリズム小説を唱道しているのであり、リアリズム小説こそ読者に「滋養を与える」「本物のキノコ」であって、「毒キノコ」とは新しい読者層が最も好んだ小説のひとつであるロマンスなのである。アメリカでは一八九〇年代後半にハウエルズが始めたリアリズム運動はこの反読書運動の時期とほぼ重なっており、ハウエルズは「フィクション中毒」に反対する社会運動を梃子として、「ロマンス」や「ロマンチックな小説」を「有害」とし、周縁化することによってリアリズム小説を正当化しようとしていたといえるだろう。ジェイムズもまた「グレヴィル・フェイン」の語り手を通して、純文学の作家たち——自分も含めて——が己の文学の正当性を求めて奮闘する姿を描き出している。

これらの文学上のライバル意識に付け加えて、語り手のフェインのロマンチックな小説についての批判は、ジェイムズが既に「ほんもの」で描いた、実際には「直接的な関係」を全く持たない人々による上流社会の表象についての上流階級の人々の不安を反映している。フェインは娘ルアード卿夫人が彼女に教える社交界について満足しておらず、「彼女にとって、最上のものであっても足りなかった——もっといっそうよくする必要があった」。そのためルアード卿夫人はフェインが抱いている「最高の社交界についての見解」というものに苛立っているほどである。作家が直接知っている世界をフィクションの中に移すにあたって、作家は必然的にその世界を構造化している法や規範といっ

たものによって、ある程度までは規制を受ける。なぜなら、そもそも現実世界のフィクションへの移行はこのような法まで暗黙のうちに移行することも前提とするからである。しかし、作家が書くこうとしている主題について全く知識がないところではそういった規制を全く被らない全幅の自由が想像力に与えられる。制約を全くうけない想像力というものは極めて破壊的なものになりうる。なぜなら表象は人々がそれを通じて世界を理解し関係を結ぶかぎりにおいては現実を定義し、支配する力を有するからである。もし上流の社交界を直接知らない新しい読者たちが、フェインが書くようなロマンチックな小説における表象を通じて知るようになるのであれば、それに対する彼らの態度や振る舞いはその表象理解によって決定される。それゆえ、その支配的集団がそれまで享受してきたヘゲモニーは、無制約の想像力によるこれらの表象によって損なわれてしまう可能性があるのだ。ジェイムズは「ほんもの」「グレイヴイル・フェイン」において大衆の想像力による「現実」と「表象」を問題化しているが、その両者共に大衆向けの雑誌に発表されたものであり、それはまさにそういった大衆の表象が流通する言説空間に他ならなかった。その事實は、ジェイムズが、批評など決して読もうとしない大衆によりわかりやすく身近な形によって、大衆の想像力を規制し、形づけようとする願望があること暗示している。

最後に付け加えなければならないのは差異化にむける語り手の身振りにおいてジェイムズに直接的な関係のある何かが問題になっているということである。というのもフェインの小説と執筆環境はジェイムズのそれときわめて類似しているからである。フェインは「いつもいつも海外にでかけ」「最高の地位の人々の社交界」を舞台とした小説を書き、「彼女の小説にでてくる人物のタイプや、描き方や、調子」は「コスモポリタン」(200)であった。ジェイムズ同様彼女はフランス語やイタリア語の語句を小説に「押し込んで」——もともと彼女の場合はジェイムズと異なり、それらが不正確であるわけだが。もしフェインが「美しいラブストーリー」をもっぱら書くのなら、ジェイム

ズの場合も多くは、ジェイムズに名声をもたらした『デイジー・ミラー』を始めとして、ラブストーリーである。ジェイムズはフェインをなせ、このように自分に類似させたのであろうか？

南北戦争後のアメリカで読者大衆に最も好まれたフィクションのひとつはコスモポリタンの舞台と貴族の間での生活の物語であった。特に一八八〇年代には「ヨーロッパ貴族の風習」を題材としたロマンティックなフィクションが次第に人気を博し、「金銭を得たので自分たちもヨーロッパ的な文化と地位を買おうべきであると感じた」アメリカ人たちはすっかり魅了されたのである。⁽⁵⁸⁾ このようなコスモポリタンの舞台を背景にしたロマンティックな小説を書いた作家でその人気と作品の多さで抜きん出ているのがフランシス・マリオン・クロフォード (Francis Marion Crawford) とアーチボルド・クレイヴァリング・ガンター (Archibald Clavering Gunter) である。前者クロフォードについてジェイムズはジェイムズらしくらぬ辛辣な批評をしており、ハウエルズ宛の書簡では「安っぽいペテン師」とまで呼んだほどである。

私にとっては（その本は）軽蔑すべく劣悪で下劣と思われるのでそんなに沢山の人が読んでいるということも考えただけでも、我が身を振り返りそれほどまでに絶対的に愚かな大衆のためにまともなあるいは真剣な作品を書こうとしても無駄ではないかと思ってしまうのだ。むしろ、そんな安っぽいペテン師の書くような作品を書くくらいなら、この地で今実践されている「自然主義」のひどい実験作を書いたほうがましだ。ここまで恥ずかしいほど劣悪な作品はなんとしても許し難い程に小説家の芸術を辱めるようなものと私には思われる。ちょうどそういう作品が成功してしまうことが、私がおの人たちのために書いていると思われる人々の不名誉となるのと同様⁽⁵⁹⁾に。

ジェイムズが他の作家をこのように激しく批判することはきわめてまれなことで、彼自身それを恥じたらしく、自分の「激しさ」を詫びながら、「嫉妬にかられた感情と思われる」だろうから、誰にも口外しないようにとハウエルズに頼んでいる⁽⁶⁰⁾。ジェイムズの、嫉妬とはいわないまでも屈辱感⁽⁶⁰⁾は理解できなくもない。というのもクロフォードはジェイムズと同様にコスモポリタンで、クロフォードのキャリア全体がジェイムズのそれと極めて類似した作家であったからである。彼はヨーロッパで育ち、青年期の数年間をニューヨークで過ごし、ボストンで執筆活動を始め、その後大半をローマで過ごしつつ、ヨーロッパとアメリカを往復し執筆を行い、ジェイムズ同様に複数の外国語を操ることができ、フランス語で小説を何作かを執筆したという点ではジェイムズを凌駕しているほどである。クロフォードはヨーロッパについてその豊富な経験と知識をもって書き、上記の書簡中ジェイムズが酷評しているのは『リーワードへ』というイタリア人と結婚したイギリス人の妻が夫を欺き、そのために殺害されるという国際小説である。このようにふたりの間には数多く共通点が見いだされるが、相違も多く、決定的な相違はクロフォードの小説は人々に人気を博したが、他方ジェイムズのそれは不人気だったということである。また、小説創作に対する態度においても両者は対照的であり、本作品のグレヴィル・フェインと同様に、クロフォードは自分は金銭と読者の娯楽のために創作しているということを公言してはばからなかった。語り手のフェインについての描き方は大衆家の否定であるだけでなく、「恥ずかしいほど劣悪」なので許し難く「小説家の芸術を辱める」作品を書く自分のライバル作家であるクロフォードやガンターのような作家と自分とを区別したいというより直接的な必要をも反映しているといえるだろう。

女性作家の周縁化

語り手は自分とフェインの作品及び創作上の原理との相違を長々と読者に説明した後、次第に焦点をフェイン本人から彼女の子供たちへと移していき、そのふたりの子供が母親の金を搾取する一方彼女を軽蔑するようになっていくさまを辿っている。特に語り手は彼女が彼女の息子レオリン (Leolin) ——“lion”——「人気作家」を暗示するアナグラム——を作家にするために「訓練しよう」と決意してから、ずっとその息子の成長するさまに並々ならぬ興味を寄せている。そのためフェインが大陸に滞在しているときは常にフェインのもとを訪れ、レオリンの作家としての成長具合を訊ねるのを忘れない (922)。息子を訓練するにあたって、彼女は「経験」と「機会」を何にもまして重んじるという語り手自身の創作上の方針を採用し、息子には「人生の氾濫全体を感じ」、小説の「素材」を集めるために「印象」をたくさん持つようにと奨励する。これは彼の理論の妥当性を試す一種の文学的実験ともいってよく、それが成功すれば、語り手にとっては強力な文学上のライバルの出現を意味する。語り手が潜在的なライバルとして息子に関心を持てば持つほど、フェインその人は、「この上ない羨み」(924)をもって息子を見つめる未来の作家の母親という位置に置かれ、読者には、自分の盲目性のために息子を甘やかしてだめにしてしまう愚かな母親として提示されるのである。

こうした物語の焦点の移行は職業作家としてのフェインを周縁化し、彼女を哀れな母親という家庭的な姿へと還元する。そもそも、彼の回想の語りのパターンは彼女の有名作家という地位を次第に矮小化するように形づけられている。彼女の作家としての像は常にその直後にあるいは近接して彼女の家庭的な像、とくに母親としての姿とセットにして提示されている。たとえば、彼女が「愛情とそれを抑えることの不可能さを書く」作家として提示され、彼女の小説のファンが訪問する場面では、彼女が「年金の額やらイギリスの薬剤師の便利さについて語る」のでファンにと

っは失望であったことが書かれ、「彼女が公爵夫人の恋愛を、子供たちの無垢なゆりかごの傍らで綴るのを見るのは立派というのでなければ、滑稽であったであろう」(225)と語られる。回想全体も彼女の公的な姿を描くことから始まり、母親という私的な姿へと進むよう構成されている。回想は彼女が「有名作家」として紹介されるパーティ場面から始まって、最後の場面はロイヤルアカデミーでの出会いの場面で終わる。その最終場面では、彼女は自分と息子がいかにうまく小説を共同創作しているかを語り、語り手は彼女の盲目ぶりに腹を立て「その年の代表作である『赤子の浴槽』をじっと見ている」彼女に「私自身がそれについてはちょっとしたお話を書きますからそうすればあなたもおわかりになるでしょう」と叫ぶ(223)。このように読者の目に最後に提示されるフェインの姿とは「赤子の浴槽」を見つめている、息子に盲目的な愛を注ぐ母親像であり、書き手であること(authorship)を主張するのは語り手なのである。回想を始める直前の「その愛すべき女性はあまたの物語を書いたが、彼女自身の話ほど興味深いものはない」という一文はこの語り上の戦略を端的に表しているといえよう。さらに物語全体も女性作家を周縁化するように構造化されている。「ほんもの」の場合のように語り手に直接回想を語らせるのではなく、ジェイムズは語りを枠組み構造にし、グレヴィル・フェインの生については二つのヴァージョン、すなわち女性作家についての公的な記事と語り手の私的な回想とのふたつのヴァージョンが存在することを暗示している。そして物語は記事の裏側にまわり、表に書かれなかったことを記述するといった構造をとり、語り手が記事で「言った」ことよりも、より興味深い「思った」ことを暴露するという形に作られている。読者は彼の「優雅な」文体についての読者のコメントを除いては、彼がその記事でどのようなことを書いたのかを知ることが許されず、そのかわり「ほんやりしたささいな記憶」を与えられるだけで、人気作家としての彼女の姿についての公の「文書」は彼の「彼女には役にたたぬ文書」(傍点筆者)に置き換えられてしまうのである(219)。

語り手の行ったことは本質的には死んだ作家のプライバシーについてその神聖さを冒すような形で暴露である。しかし、この物語の構造は全面的と言わぬまでも、この暴露行為をジェイムズ自身によって裏書きされているものであることを示唆している。ジェイムズの他の長編・短編小説における他者のプライバシーの侵害についての扱いを考えたとき、これはきわめて異例なことと言わざるを得ない。特に中期においては人々のプライバシー——生者であれ死者であれ——は中心的な問題となっており、一八八八年に出版された『アスパンの恋文』や、「グレヴィル・フェイン」と同年に出版された「私生活」「ジャージー・ヴィラ」においては他者のプライバシーの暴露は常に禁止され、主人公は暴露の誘惑に駆られても、躊躇と葛藤を重ねた後に、最終的には断念している。しかし、「グレヴィル・フェイン」ではどうしたものか語り手は死んだ作家の私生活暴露するにあたり何のためらいも良心の呵責も示さないのだ。フェインは著者の認可をうけて犠牲にされる唯一の登場人物であり、他の男性登場人物はそういった暴露を慈悲深く免れている。語り手のグレヴィル・フェインの周縁化においてジェイムズが共犯関係にあるのは否めないのである。

英米の同時代の文化状況を概観するエッセイにおいて、ジェイムズは「過去と今日を全く別物にしている」ふたつの要素を挙げているが、ひとつは「小説がいつそう目につくようになったこと」でもうひとつは女性が読者としても作家としても「目につくこと」である。⁽⁶¹⁾特に「グレヴィル・フェイン」の前年に出版された同時代の大衆作家ハンフリー・ウォード夫人についてのエッセイでは、彼は「以前は影薄き存在であった女性」が「私的な歴史においては何世代にもわたって、優勢ではあったがそれがやると我々の公に対しての貢献者になり始めている」と敬意を込めて女性への認識を語り、作家の地位を獲得するために長い間戦ってきた女性の歴史に対し賞賛を示している。⁽⁶²⁾また彼はイデーリス・ウォートンやコンスタンス・フェニモア・ウルソンたちのような女性作家とも多く親交をもち、これらの

女性作家たちから聞かせてもらった逸話に基づいた小説を書くことも多々あった。しかし、これらのエッセイで女性作家として「目立つ存在」であると認めているにもかかわらず、ジェイムズは作品においては女性作家を脇役としてしか採用することはなく、ジェイムズのヒロインたちは公的領域で活発に活動する存在として描かれることはまずないのである。小説を書くという野心を持っている女性登場人物は大抵抑圧され、最終的には読者の立場に留められてしまう。たとえば「巨匠の教え」におけるミス・ファンコートはそのような登場人物のひとりである。彼女は文学を愛し、小説を書くという野心を持っているが、作品に登場する男性作家たちは彼女の受容力に焦点をあて、自らを作家と位置づける一方で彼女を自分たちの本の読み手として位置づける。巨匠、セント・ジョージ氏は彼女の読者としての能力に注目し、「彼女の文学への興味は心を打つものがあります、彼女は本当に文学を真剣に受け止めているのです。彼女は技巧を感じ、それをもっと感じたいと思っている。それを実践する側にとっては、恥ずかしいくらいです。彼女の好奇心、共感、信頼というものを考えると。」と賞賛する。⁽⁶³⁾ 結局このふたりの作家たちの彼女への関心は彼女の外見上の美しさに集中し、ふたりの会話は彼女を作家にとつてのインスピレーション、物語の「素晴らしい主題」と位置づけて終わるのである。⁽⁶⁴⁾ また女性作家が登場人物として採用された場合でも、彼女たちは純文学の作家として扱われることはなく、大衆作家としてであり、常に嘲笑と風刺をもって扱われている。グレヴィル・フェインは作品中中心的な位置を与えられた唯一の女性作家であるが、しかし既に見たように彼女もまた、次第に周縁化され、作家としての権威を奪われ、子どもたちに搾取される愚かで哀れな母親という存在にまで矮小化されてしまうのである。

文化社会学者のゲイ・タックマンは一九世紀後半にいかにして大量の男性作家が、それまで女性に多く占められていた小説執筆という領域に侵略してきたかを研究し、広範囲にわたるデータをひきながら、これら男性作家がどのよ

うにして女性作家を大衆小説の領域に「押し出し (edging out)」自分たちを正統な作家として確立していったかを明らかにしている。女性作家を周縁化するためにとられた戦略のひとつとして、タックマンは一八八五年〜一九一一年、まさに男性作家が文学を再定義していく時期に発行された『英国伝記辞典』に伝記的情報を記載する方式に注意を喚起している。女性作家の伝記的情報を記載するにあたり、この辞典の伝記作者たちは、ひとりを除いて全員男性であったが、彼らは女性の作家については婚姻と子供の誕生までも含めているが、その一方で男性の作家の場合はこういった情報を含めることはまじなかつた。さらに、女性の著述家についての伝記は「個人的で私的な生活」を含め、「特に男性にとっての女主人」としての「社交性」「魅力」「優雅さ」を強調していた。⁽⁶⁵⁾ 意識的であるにせよ、無意識的であるにせよ、こういった女性著述家の個人的な側面を強調することは、ヴィクトリア朝の「家庭性への崇拜 (cult of domesticity)」において女性が活発に活動することを正統的に認められた「私的領域」に女性を押し戻そうとする試みであり、ジェイムズもまた「グレヴィル・フェイン」においてはこれと同じような戦略を用いたということが出来る。ある批評家はジェイムズは大抵女性の大衆小説家には苛立ちをみせるが、それなのにこの作品では語り手は、彼女の「知性面での欠点」にもかかわらず、「彼女への気のいい親愛」「親としての彼女への特別な同情」を描いているのは通常とは異なっていると指摘しているが、こういった彼女の個人的生活への語り手の関心、また母親としての彼女への同情を描くことこそまさに、職業作家を私的あるいは家庭という領域に追い出し、公的な場面から彼女を抹殺する行為に他ならない。⁽⁶⁶⁾

このようにジェイムズは女性作家の周縁化において自ら関与しているが、一方で彼女を犠牲にすることにためらいも抱いているように思われる。というのも彼は語り手に対し、両義的な態度を示し、かなり精妙なやり方で語り手の罪を示唆しているからである。前述したように、一人称小説では、語り手の主観に統一されており、語り手について

の客観的記述は不可能であるが、ジェイムズは象徴的身振りや他の登場人物の語り手に対する反応、矛盾した言動の並列、語り手の語るエピソードの配列の仕方といった語りの工夫によって、語り手の自己欺瞞、偏向、限界を示唆する。「グレヴィル・フェイン」においては語り手の理解の限界や自己満足は彼がフェインの「形式」についての「苛立ち」を理解できず、また彼女が小説の中に風刺的に登場させた「若い詩人」が語り手を揶揄したものだと思つかなといったことから示唆されている。フェインが「形式が与える苦痛」を認識できなかったとすれば、語り手もまた同様に市場との軋轢からくる苦痛を理解することがなかったのである。また、ジェイムズは、フェインの息子を作家に育てあげるといふ実験を語り手が観察材料として利用していることを示唆し、フェインの破滅における語り手の共犯性を暗示している。彼がフィクションの題材についてフェインと会話を交わしたとき、彼は「観察は機会に依存する」ので「機会が得られない」ときは「観察」に基づく物語を書くのに苦勞をするだろうと訴えたのであるが、語り手はこの言葉の直後に息子についての彼女の計画がいかなるものか読者に語る。その実験こそはリアリズム作家としての「機会」であって、彼が息子に並々ならぬ興味を抱くのもそのためと考えられる。そして回想のほぼ終わりに至って彼はフェインにむかって「私自身がそれについてのちょっとしたお話を書きます」と宣言し、読者が今読んでいる回想がまさにその物語というわけである。また、ジェイムズは語り手に、彼がレオリンと会って帰宅した直後に、レオリンとまさに同じ行動を取らせることで、レオリンが語り手の鏡像であることを暗示し、物語最後にレオリンが語り手にむけて放つ「私、たち、もう少しやっていける、ほんのもう少しだけ、やっていけると思いませんか？」(233、傍点筆者)という言葉において、ふたりの姿はひとつに重なる。ある批評家によればこの作品は「子供たちによって母親が利用され尽くされる残酷な行為」についての「鋭い考察を加えた道徳的な話」であるという⁽⁶⁷⁾。しかし、もしレオリンが母親の「被害者」であるとすれば、語り手もまた自分の小説素材のために彼女が破滅していく様子を観察し

続けたことにおいて共犯者である。より正しい言い方をすれば、彼はフェイン死後にさらにもう一度彼女を殺す「被害者」といえるだろう。なぜなら彼は彼女の私的生活の暴露と周縁化によって、彼女の職業作家としての死後の名声をも剥奪したからである。ジェイムズは物語の枠組の部分でグレイヴ・フェインについての物語にはふたつのバージョンがある、すなわち文芸誌の記事——彼が公に語ったこと——と「役に立つ目的のためではない文書」——彼が「頭で思った」けれども語らなかつたこと——のふたつのバージョンがあると示している。もし、記事が彼女の「役に立つ目的のためではない文書」と対になるのであれば、彼の回想、すなわち、彼が読者に語ったことはその対になるものがあるはずで、すなわち「頭で思った」が読者には語らなかつたこと、すなわち今度は彼の「役に立つのではない文書」と対になるものがあるはずで、ジェイムズの語り手に対する批判的態度はこの語られなかつた物語の部分にあると考えられる。しかし、語られた物語の背後にあるもうひとつの語られない物語の存在を讀者が感知するのは極めて難しい。というのも、語り手が語る物語は、いわば記事には書かれなかつた「楽屋話」として読者に提供されているので、それ以上は裏話がないことを前提としているからである。また、ジェイムズが読者に与えるヒントは極めて精妙なもので、リチャード・A・ホックスのような今日の優れた批評家でさえも本作品を子供によってすべてを奪われた母親という道徳話として読んでいるほどである。ジェイムズはこの作品を『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』に掲載するということを知の上で執筆したのであるから、こういった背後の物語の存在を、対象読者の理解力ではとうてい感知できないことを推測できるぐらいには読者層のレベルを意識していたはずである。彼はこの作品が、子供に犠牲にされた哀れな母親の物語として読まれることを確信していたに違いないと思われる。だとすれば、語り手に対して両義的な態度を示すものの、ジェイムズもまた依然として女性の大衆作家の周縁化において語り手と共に共犯関係にあるのである。

六 「人気作家の死」

作家の物語

「人気作家の死」は執筆に専念する隠遁生活をしていたにもかかわらず、有力雑誌に新作を賞賛されたがゆえに突如人気が出た作家ニール・パラディの運命を辿った物語である。作家の運命を目撃する語り手として、ジェイムズは過渡的状况にある若者を採用している。この若者は、売り上げ部数を犠牲にしても作家の私生活に侵入するのは避けるといふ旧来の編集方針を守った故編集者から、「新しいジャーナリズム」を体現する狡猾な編集者に引き継がれたジャーナリストである。後者はジャーナリズムの役目とは「大衆が求めているもの」、すなわち「いかなることも暴露すること」⁽⁶⁸⁾であると信じている編集者である。この編集者は語り手からパラディについて耳にすると、すぐさまインタビューをするために記者派遣を思いつく。というのも大衆は公的人物が隠遁していればいるほど、その私生活の暴露を歓迎するからである。語り手は、情情的には亡くなった編集者の古い編集方針を支持しているが、生活するために新しい編集者の方針に従わざるをえない。しかし、作家その人に会うやいなや、彼は「心変わり」⁽³⁵⁶⁾を経験し、他のインタビュアーが作家の私生活に侵入しようとするのを目撃した際は、自ら作家の保護者を任ずる。以後彼が目撃するのは作家が「新しいジャーナリズム」によって私生活を侵され、作品ではなく、作家その人が商品化するプロセスである。ジェイムズは彼の目撃を通して、この「新しいジャーナリズム」によってもたらされた文芸状況をリアリスティックに描き、同時に新しい読者の到来と文学市場の確立によって激変しつつある状況において作家、読者、テキストの関係がいかに変化しつつあるかを描き出そうとしている。

作家を守ろうとする語り手がジャーナリストの次に直面し戦わねばならぬ相手は新しいタイプの読者、ウイムブッシュ夫人である。彼女は賞賛された作家にすぐに飛びついた人物で、語り手は「盲目的で荒々しい力」として彼女に対して「本能的な恐れ」を抱いている。「無数の醸造所の所有者の細君」である彼女は、新興の中産階級の読者を代表し、自分のサロンに画家や人気作家を集め、そこでは朗読会が催されたり、新しい作品の原稿を参加者で回覧したりしている。一見彼女のサロンは作家と読者が親密な関係を享受していたかつての牧歌的な文芸サロンを彷彿させる。作家も、昨今の話題や道徳や倫理的問題といった重要な事柄についてのコメントを求められ、文化的権威のある特権的地位を与えられているように思われる。しかし、語り手はウイムブッシュ夫人のサロンを「動物園」と呼び、彼女のバラディへの興味は作品への賞賛に由来するものではないことを暴露する。彼女が作家自らに作品を朗読してもらったという特権を自慢すると語り手はその作品名について尋ね、じつのところ彼女が彼の作品をひとつも読んでいないことを露呈させてしまうのだ。ウイムブッシュ夫人がバラディをサロンに招き入れたのは彼が有名雑誌に賞賛され、有名になったからであって、彼の作品の文学的価値を認識したことによるものではない。追い求められているのは作家であって作品ではないという本末転倒した状況がここに描き出される。「彼は図書館がうらやんでもおかしくないほど自ら流通していた」(370)。言い換えれば、作家が文化的商品にかえられてしまい、広告戦略にはつきまもの「啓示」というような決まり文句をつけられて流通させられているのである。従って彼の価値は、使用価値ではなく、ポードリヤールいうところの記号価値によって測られる。新興中産階級であって文化資本が欠如しているウイムブッシュ夫人にとって、有名作家は文化のシンボルであり、他の有名人を引き寄せる「主要なよびもの」にしか過ぎない。そのため、新作朗読会が予定された日にバラディが病に倒れて、ロシアの皇女を持たずという役割を果たせなかつたとき、別の作家が彼の役割を引き受けるのである。もっとも、その代理の作家もその場に到着したばかりのまた別

の作家にまさに取って代われようとしていることが皮肉にも示唆されている。ウイムブッシュ夫人にとっては作家が誰であろうと、どのような作品を書こうと、文化商品としての記号的価値さえ持っていればよいのである。彼女のサロンは、これまでの伝統的なサロンとは異なり、意見や考えを交換する場ではなく、記号の交換の場であるといつてよいだろう。名士としての作家は文化的商品の記号価値としての機能しか果たさないため、その文化市場における地位は決して安定化できない。記号は絶対的な固有の意味を所有しないため、その意味は常にコードの書き換えと共に脅かされるのである。たとえば、パラディは有名雑誌に賞賛され、「啓示」という謳い文句をつけられているがゆえに、夫人にとっては文化を意味する記号として価値を持っている。しかし、プレステイジにおけるエピソードに見られるように、その記号としての役割は、他の人間でも果たすことが可能であり常に取って代わられるものである。従って、自分の記号価値を安定させるために、文化コミュニティーに属する者は、絶えず互いを参照しあい、記号を流通させる。それによって彼らは、本来絶対的客観的な価値を持ちえないものにあたかもそうであるような外見を作り出すのである。

たとえば、パラディは若い駆け出しの画家に肖像を描いてもらうが、その画家は「キャンバスにおけるレポーター」であって「名声」のある画家の肖像は必ず描いている。従って彼に肖像画を描いてもらうことが、「名声」があることの保証となるわけだが、一方作家もまたそのような画家について何か書くように求められ、いわば「絵画ボスターの掲示板」の役割を務める。またパラディは、作家に「重要なトピックについての見解」を求め、「小説の未来についてのおきまりのおしゃべりに参加させる」という「新しいよびものを導入した」雑誌の編集者たちに寄稿を求められる。語り手は、パラディを囲むこれらの人々を彼を利用するものとして激しく非難する——「人々は彼に彼の時間を彼らに与えるよう求める、彼の貴重な時間をだ。にもかかわらず、彼の本には五シリングたりとも与えようと

はしない……彼に近づく人々の三分の二は自分を宣伝するのが目的なのだ」(376)。しかし、他方、語り手はパラディへの心酔からある側面に目を閉じているが、我々は一見利用されているように見える作家もまたこういった機会を半ば歓迎していることに気づく。パラディは語り手が想定する程、自分が商品化され、利用されていることに苛立ちもせず、またそれについて無力というわけではない。彼もまた「芸術家たるものつとめの性質について手軽な詭弁を持ち歩き、もっとも凝縮されているところで利益を得て」(370)おり、「画家のショーに出演することは不滅の結果というよりこれから不滅の生をえる原因」であるという言葉の示すとおり、画家に肖像画を描いてもらうことが、自分の名声を恒久的にするものであると考えており、互いに利用し合っているのである。簡単に言えば、ウィムブッシュ夫人のサロンは新しいシステムである文化産業の具現である。彼女は「素晴らしい巧みさで犠牲者達を互いに戦わせ、彼女の組織は巨大な機械のようなもので、そこでは最小の歯車も最大の歯車も同じ踏み子装置に併せて回転しているのだ」(380)。互いに参照しあうことで画家も芸術家も今あるコードが書き換えられるのを防いで彼らのもつ、そうしなければ恒久的には保ちえない意味と価値とを固定しようと試みるのである。我々はこれをキャンオン形成の萌芽であり、またはや誰もが自律できず、価値の認識を求めて依存しあう文化状況の縮図として見る事ができるだろう。

作家の代理の物語

既に述べたように、ジェイムズは、この時期に執筆した一人称の語りの作品では、語り手が読者に語るものとは、また別のストーリーがあることを、さまざまに語りの工夫を用いて示唆している。本作品では、作家と作家不在時の代理とを組にすることで物語の二重性を暗示している。まず、物語の始めに、作家パラディと語り手がとる行動の類

似性が意味ありげに提示される。インタビューに訪れた語り手が、屋敷に招じ入れられたとき、彼は作家が書齋で執筆に没頭しているのと、まったく同時刻に自分の印象を綴る仕事に従事している⁽⁸⁹⁾。それから数日後別の記者がインタビューを求めてやってきたときに、彼は意識的にパラディの代理の役割を演じ始める。気分が悪く、若い友人が自分に代わって必ずやこたえてくれるからといって場を辞したパラディに代わって、作家のお墨付きをもらったも同然の語り手は、不在の作家の代理役として振る舞い、インタビュー記者に「作家の生活とは作品そのもの」なので最もよいインタビュー記者は「最良の読者」(36T)なのだと戒め、問いの答は作家自身に求めるのではなく作品に求めるようにと命令するのである。そして語り手はパラディのもとを去るとき、取引をする。「誰が彼の存在への興味を代表しよう」と彼が彼の作品への、言い換えれば彼の不在への関心を代表する「(37S: 傍点筆者)のだと。結局「作家の存在」への興味はウイムブッシュ夫人が表し、彼の「存在」で利益を得ることに積極的に従事する。他方、自らは何の才能もない語り手は商品化したパラディ自身が流通している間は代理として機能する機会が全くない状態である。しかし、ついに彼にもチャンスが到来する。それはウイムブッシュ夫人の接客中にパラディのもとを訪れ、自分の番を待っているアメリカ人読者ファニー・ハーターを見つけたときである。ファニーはジェイムズ作品にしばし登場する典型的なアメリカ娘でヨーロッパをひとりで訪問する程に大胆に独立しており、パラディの作品への敬意から、著名な作家のサインが詰まった分厚いアルバムを携えて彼を訪れたのである。彼女は語り手が「正しい種類」(35T)と呼び、ウイムブッシュ夫人と対比する、理想的な読者になる可能性を持った無垢な読者である。語り手は彼女がパラディの作品の献身的な読者であり、敬愛ゆえにひと目だけでも直接会ってみたいという願望を抱いていることを知ると、インタビュー記者に命じたのと全く同様に読者が著者に直接接触することを戒め、作品の中に作家を求めるように勧める。このときもさらされる、作家の時間を奪いながら書物の方は買おうとしない読者についての彼の不平はジェイム

ズ自身の不満を反映している感がある。しかし、今回彼の戒めは誠実味に欠けた印象を与える。なぜなら読者は彼の彼女の外見についての描写から彼が彼女に心を奪われていることがすぐさま読みとれるからであり、彼女の顔を見る機会を失いたくないという欲望が彼女がパラディに会うのを妨げさせたのではないかと察するからである。ファニーとの関係において、彼は「不在」の作家の代理としてのみ存在するので、彼女と会い続けるためには彼は仲介、あるいは代理が必要とされる状況を作り出す必要がある。従って彼が、パラディに直接面会するなどという「粗雑な目的」(375)を断念するよう言い張るとき、読者は彼の主張が果たして私心のないものかどうかについて疑念を抱かざるをえなくなる。

その後の彼の矛盾した行動によって、一見私心のないようにみえる戒めの背後には別の動機があるのでないかという疑念はますます高まる。なぜなら作家の「存在への興味」に対する批判的態度にもかかわらず、ファニーに対して彼が行うことはまさしく彼が異を唱えていることそのものである。彼はファニーに作品を読み、作品に作家を求めよと促すのだが、彼が行ったことは彼女にパラディの私生活について伝えることなのである。とりわけパラディのプレステージ滞在中、彼はファニーに代表される読者に報告記事を書き送るレポーターまがいのことをしている。もし、ファニーが彼の忠告に従うので有れば、彼女がすべき事はパラディの作品を読むことだけであり、もし作品自体が、語り手が主張するように、作家の分身、作家の身代わりであるのなら、彼女は語り手のレポートなど、また別の身代わりである語り手の存在すら、全く必要ない。従って読者が作家の「存在」に興味をもつことへの彼の反対は作家の「不在」への「関心」というよりは、「利害」という意味での「interest」に起因しているように思われるのである。更に我々は彼のファニーへの何気ない発言に反映される彼の想像力の特質にも注意を喚起される。彼は彼女が両親を失ったと聞いたとき、彼女は「金を相続したと想像できた」と自ら記す。ジェイムズは彼の想像の内容と、その記述の

直後に彼自身の経済状況への言及を並列することによって、彼の行為に金銭的動機があることを暗示し、その並列は「状況によってパラディの世話をみることに彼の責任になったように、彼女も彼が特別に面倒をみるべき存在にしよう」(374) という決意が、利己的な動機によるという印象を与えるものになっている。⁽⁷⁰⁾ 読者の作家の「存在への興味」に対する彼の批判は私心のないものと見えていたが、その実、パラディの「不在」にその利害が絡むものなのであり、ウィムブッシュ夫人がパラディの「存在」から利益を得ているように、彼も作家の「不在」から利益を得ているのである。

パラディの新作の原稿紛失もまた身代わりに貢献しているといえる。原稿が客たちに読まれずに回された挙げ句、永遠に紛失してしまったために、その原稿を読んだことのある語り手こそ唯一それを語る資格のある人間となるからである。彼は読者に自分は紛失後原稿を探そうと努力したが、努力は空しかったと語るが、読者は彼が果たしてその努力を本当にしたのかどうか疑念を抱く。なぜなら、彼の利害がひとつならずその原稿の「不在」にかかっているからである。まず、原稿が失われたままである限り、彼はファニーの同情と協力を得ることができ、また原稿についても権威をもって語ることが可能である。とすると、読者は冒頭における私文書出版についての語り手の釈明を振り返って考えざるをえない。彼はこの文書は公になることを意図していない、もし人の目に触れた場合は外部の力に屈服した結果によるものだ⁽⁷¹⁾と断り書きをしているが、語り手は本当に自分だけが読むべきものとして書いたであろうか？ 注目すべき点は、この作品ではジェイムズの通常の一人称の語りの作品とは異なり、書簡が引用されていることである。語り手はプレスティージでの見聞を通常の語りではなく、その一部をファニーに書き送った書簡を引用する形をとっている。その際、語り手は、ファニーに宛てた自分の手紙を手記の中に書き写すに当たって、手紙の受取人から許可を得たとわざわざ記している。語り手の公平性に疑念を抱くサロモンも指摘しているように、自

分の手紙を自分の手記に書き写すので在れば、許可を得たとわざわざ記す必要はない。⁽⁷⁾ この矛盾はジェイムズの創作上の不注意によるものというよりはむしろ、語り手の欺瞞に読者の注意を向けさせるために意図的にしつらえた矛盾ではないだろうか。語り手が私文書と称しているこの物語は、公に発表することを念頭においた上で書かれ、私文書の暴露という形をとり、読者の好奇心と快感を掻きたてることを目論んでいたと考えられる。暴露への抵抗の身振り添えることで、暴露に飢えている大衆を引きつけようとしているのである——隠遁した有名作家の私生活暴露が大衆を引きつけるのと同じように。語り手は作家とその原稿の「不在」において両者の代替として自分の回想録を出版することを始めから意図していたといえるだろう。失われた原稿と死んだ作家はその代替物である語り手の回想録に取って代わられたのである。換言すれば、その代替物である彼の回想録は、オリジナルが「不在」であるときにのみ可能なのである。作品後半に至ってパラディの「不在」についての彼の利害関係を感じ取ると前半部における彼の発言は別の意味を帯びてくる。彼は物語の始め、健康状態の回復について尋ねられたパラディが快復したと答えたのに対して、作家はひとたび最高傑作を書いて名声を得ても、駄作を書き、その名声を失う可能性があるため、早世した方がよく、パラディももう少しで不滅の名声を得るところまで来ていたのに、群衆に捕まってしまうと語り手は言う。たとえ、彼の発言が冗談としてなされたのであったとしても、そこには作家の早世への願望を感じ取ることができる。従って彼は作家の死に直接的には関与していないものの、作家の犠牲化に共犯的であるという印象を与える。彼は少なくとも何もしなかったというネガティブな意味において作家の死に責任がある。なぜなら作家の健康状態を熟知し、絶えず憂慮を口にしていながらもかわららず、悪天候のもと、パラディがウィムブッシュ夫人に強引に連れ出されるに任せてしまうからである。

以上のように語り手の発言や矛盾した行動を子細に検討すると、語り手は嘘つきではないにしても、観察の対象に

自ら深く巻き込まれており、当然その見解も偏向したものであることが明らかである。もし、読者が語り手の誠実さや中立性を信じ、語られたことを額面どおりに受け取るのであれば、この物語は新しいタイプの読者の好奇心の犠牲になった有名作家についての物語であり、著者の作品ではなく、人間性や私生活に興味をもつという風潮についての文化批判として読むことができる。しかし、ジェイムズが密かに物語に滑り込ませている手がかりによって語り手の偏向に気づかされ、語り手が読者に課す解釈の枠組みに抵抗するならば、意識的であるにせよ、無意識的であるにせよ、作家の犠牲化における語り手の共犯性に気づくのである。このように語り手の共犯の可能性を暗示するような形で物語構成をするに際して、ジェイムズはある程度危険を冒しているといえる。なぜなら、語り手の共犯性は、彼が行った文化批判の正当性を損なうものとなりうるからである。しかし、もしジェイムズが意図的に語り手をも共犯者としたのであれば、それは、本人が無意識のうち巻き込まれてしまうこと、自分が望むと望まざるに関わらず関与せざるをえないということもまた批判されるべき現行の文化の側面であるということを暗示しているのではないであろうか。読者だけではなく、記者や書評家といった、読者とテキストとの仲介者とも言わなければならない対象となるべき存在なのである。作品への真の関心を持たぬことで読者は批判されるべきであるが、ジェイムズはまた、「不在」の作家の代置をしようすることによって読者をテキストから遠ざけている仲介者をも批判している。さらに、ジェイムズはウイムブッシュ夫人のサロンに戯画化されている商業化した文化空間における文化批評の困難さについての理解をも示しているといえる。対象の外に純粹な批判の座をもうけることはできず、どのような立場から批判しようとも、それが異を唱える文化の形式に必然的に巻き込まれており、そこに利害意識が入り込まざるをえない。ジェイムズは完全に自律した批評の可能性を否定しているのである——そのような空間では文化批評という行為もまた相互利益の複雑な関係の中に織り込まれて、そこから開放されることはできないのであるから。

結

本稿で論じた一人称の語りによる作品群は従来、語り手が「語ること」のみを読み対象とし、語り手が「語ること」によって語らないこと、また「語る」という語り手の行為そのものが語り手について語ることに注意が向けられることがなかった。そのため、それらは、あくまでも語り手が語る対象についての物語であって、語り手自身についての物語という側面は無視されていたのである。しかし、これらの一人称の物語は、同程度もしくはそれ以上に語り手についての物語である。これらの物語をこのようなパースペクティヴに置き、同時代の文学・文化状況の中に再文脈化しつつ再読した場合、語り手の——そしてジェイムズの——「語る」ことに秘められた意識的・無意識的欲望が浮かび上がってくる。「ほんもの」は従来は芸術創造における想像力とリアリティの関係についての寓話とされ、肖像画家も挿絵画家もひとつに芸術家とくくられていたが、実は両者の様式の相違にこそ着目すべきなのであった。語り手を肖像画家でもあり、挿絵画家でもあるという設定にすることにより、同じひとつの対象が、挿絵画家という大衆芸術の立場からのまなざしと、肖像画家という芸術の立場からのまなざしとで、まったく異なった認識がなされるさまが鮮やかに描き出される。文化におけるヒエラルキーの問題は、「グレヴィル・フェイン」にもそのままもちこされ、小説と大衆小説の差異化がより鮮明になされる。特に、この作品ではプライベートな思い出を語ることで、女性作家の私的領域への還元、周縁化が行われている。「人気作家の死」では語り手を作家ではなく、作家と読者との橋渡しの役目を行うジャーナリストに設定することで、前二作では見えなかった作家と読者の関係、また作家同士の関係、そして文学状況全体をより包括的、客観的に捉えることが可能になり、文化産業全体への批判がなされてい

る。もはや大衆小説家だけでなく、小説家もまた文化の商品化を免れることはできず、互いに依存しあい、利用しあうシステムに組み込まれてしまい、芸術の自律的存在の不可能性が暗示されている。

最後に触れておかなければならないのは、なぜこの時期にジェイムズは一人称の語りをこれほど多用したのかという点である。ジェイムズ自身はこの点について創作ノートや書簡で言及してはいないため、正確にそれを知ることができない。しかし、後にニューヨーク版選集序文で言及された「ねじの回転」の創作過程についての一文はこの点について示唆に富んでいる。ジェイムズはそこでは「ねじの回転」は「なかなか引っかかりにくい人たち——単に愚かな輩をひっかける楽しみなどはいたってちっけなものだから——飽きてしまった人たち、幻滅した人たち、気難しい人たちをつかまえるという気晴らし、全く巧みにしあげ、冷酷なまでに計算しつくされた芸術作品」として書かれたとしており、この作品が幽霊物語として読める一方、注意深く読めば、別の物語が現出することを暗示している⁽⁷²⁾。もし、ジェイムズがここで暗示されているように、「愚かな」読者と「気難しい」読者を想定し、後者をひっかけることを念頭において「ねじの回転」を書いたとするのなら、同じ一人称で書かれたこれらの物語もまた、二種の読者を念頭において書いたと考えるもおかしくはない。「ほんもの」においても既に「俗っぽい大衆読者」と「注意深い読者」(38)との二種の読者が想定されていた。雑誌の掲載が減り、読者の確保が死活問題であったジェイムズにとっては、大衆読者にもわかる単純な物語を書くこともまた必要なことであり、それによって旧来の読者を失うことも本意ではなかったに違いない。従って、ジェイムズは一人称の語りを採用し、単純な読者は単純な物語として読むことができ、また「気難しい」「注意ぶかい」読者が読めば、また別の物語が現出するような作品に仕立て、この二種類の読者を同時に満足させることを目論んだのではないだろうか。一人称の語りの採用そのものが多様な読者を抱えるようになった市場の要求に応じようとしたジェイムズの創意工夫といえるだろう。

- (1) Percy Lubbock ed., *The Letters of Henry James* (London: Macmillan, 1920), p. 139. 一八八八年七月三十一日付。
- (2) Michael Anesko, "Friction with the Market": *Henry James and the Profession of Authorship* (Oxford University Press, 1986), Marcia Jacobson, *Henry James and the Mass Market* (University of Alabama Press, 1983).
- (3) Kelly J. Mays, "The Disease of reading and Victorian periodicals," John O. Jordan and Robert L. Patten eds., *Literature in the Marketplace: Nineteenth-century British Publishing and Reading Practices* (Cambridge University Press, 1995).
- (4) Henry James, "Mrs. Humphry Ward," *English Illustrated Magazine*, February 1892, rpt. *Henry James: Literary Criticism* (Library of America, 1984), "The Question of the Opportunities," *Literature* 26 March 1898, rpt. Leon Edel ed., *The American Essays of Henry James* (Princeton University Press, 1989).
- (5) Lubbock, p. 306. 一八九八年二月九日付。H. G. Wells 訳。
- (6) Richard A. Hocks, *Henry James: A Study of the Short Fiction* (Twayne Publishers, Boston: 1990), p. 54.
- (7) 「おごの回話」では手記の語り手である家庭教師に対して論議が巻き起こったにもかかわらず、芸術家としての「語り手に疑念が抱かれなかったのか」といえば、芸術家あるいは作家である語り手が物語中で披瀝する創作論が、ジェイムズ自身のそれと重なり合う部分が多いため、語り手は作家ジェイムズの代弁者と見なされ、語りの内容もその信憑性を保証されたものとやられてくるためである。
- (8) アメリカ合衆国でついで Barbara Ryan and Amy M. Thomas eds., *Reading Acts: U.S. Readers' Interactions with Literature, 1800-1959* (Knoxville: The University of Tennessee Press, 2002). 参考文献として Richard D. Altick, *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public 1800-1900* (Chicago: University of Chicago Press, 1957) を参照。
- (9) Joel Spring, *American School* (The McGraw-Hill Companies, Inc., 1986), Ch. 6, Ch. 7., Peter N. Stearns, *Schools and*

- Students In Industrial Society* (Boston : Bedford Books, 1998), Ch. 4, Carl F. Kaestle ed., *Literacy In the United States* (New Haven : Yale University Press, 1991), pp. 75-129, 南北戦争以前の読書大衆については Ronald J. Zboray, *A Fiction People : Antebellum Economic Development and the American Reading Public* (Oxford University Press, 1993) を参照のこと。
- (10) George Clarke, "The Novel-Reading Habit," *Arena* 19 (May 1898), pp. 670-679.
- (11) Daniel H. Borus, *Writing Realism : Howells, James, and Norris in the Mass Market* (Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1989), p. 40.
- (12) Burton J. Bledstein, *The Culture of Professionalism : The Middle Class and the Development of Higher Education in America* (London : Norton, 1976), pp. 72-73. John Tebbel and Mary Ellen Zuckerman eds., *The Magazine In America*, (Oxford : Oxford University Press, 1991). pp. 57-61.
- (13) Borus, Ch. 3.
- (14) Marcia Jacobson, *Henry James and the Mass Market* (University of Alabama Press, 1983), p. 5.
- (15) その主な理由としては次の二点が挙げられる。ひとつはジェイムズ自身がかなり早い時期から、自分の作品が決して大衆受けするものではないと自覚して、金銭的報酬においては報われなくとも、芸術に理解のある一部の読者に向けて書くといった発言を繰り返し、自ら芸術に身を捧げた作家というイメージを創り出したことである。たとえば、早くも一八七二年九月二二日付の兄ウィリアムズに宛てた手紙で「大衆を満足させる気楽で軽い調子の作家になるという野心は捨てなくてはなりません。大衆は、私は確信をますます強めているのですが、趣味というものがありません……。それがあるわずかな人のために書くということには、きつと金を失うことになるのですが、私は飢えることを恐れてはいないのです」と書いている。Leon Edel ed., *Henry James Letters*, Vol. I, p. 300. もうひとつは「二〇世紀におけるジェイムズ再評価の中心的な批評イデオロギーによるもので、ニュークリティシズムの影響下で社会的コンテクストから切り離して、とりわけ作品の技法に関心が寄せられた結果、ジェイムズの創作ノートや書簡も、そういった傾向のもとに、たとえば出版社との執筆料を巡る応酬、作品の掲載

を巡る複数の出版社との交渉と駆け引きなどはすっかり抜け落ちた形で編集され、結果としてジェイムズ神格化を更に強化する結果となった。

- (16) Lubbock, p. 139. 一八八八年七月三日付。
- (17) F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock, eds., *The Notebooks of Henry James* (Chicago: The University of Chicago Press, 1947), p. 106.
- (18) 例えは長編小説はまず雑誌連載された後に、書物の形に編集、出版されるのが一般的であった。
- (19) Barbara Sicherman, "Reading and Middle-Class Identity in Victorian America: Cultural Consumption, Conspicuous and Otherwise," Barbara Ryan ed., *Reading Acts: U.S. Readers' Interactions with Literature, 1800-1950* (The University of Tennessee Press, 2002), P. 141.
- (20) *American Women's Dime Novel Project*, Ed. Felicia L. Carr, September 20, 2002, 1 August 2003 (<<http://chmn.gmu.edu/~dimenove/s/index.html>>).
- (21) William Dean Howells, *The Rise of Silas Lapham* (1885; rpt. Signet Classic, 1980), p. 103.
- (22) Howells, *op. cit.*, p. 108.
- (23) William Dean Howells, "The Man of Letters and a Man of Business" (1893), *Literature and Life* (Harper and Brothers, 1902), pp. 9-11.
- (24) Frank Luther Mott, *A History of American Magazines: 1885-1905* (Harvard University Press, 1957), p. 7.
- (25) Anesko, pp. 167-97. Ellery Sedgwick, "Henry James and the *Atlantic Monthly*," Editorial Perspectives on James's "Friction with the Market," *Studies in Bibliography* 45 (1992): pp. 311-32.
- (26) William Charvat, *The Profession of Authorship in America: 1800-1870* (Columbia University Press, 1968), p. 288.
- (27) Anesko, pp. 3-9.
- (28) 市川美香子『ヘンリー・ジェイムズの語り——一人称の語りを中心に』(大阪教育図書、二〇〇三年)。「一人称の語り」

という用語はまぎらわしいが、「一人称の語り」の場合、視点人物と語り手は「私」であり、「三人称の語り」の場合語り手は全知であるが物語内部に存在せず、視点人物の知覚はこの物語外部の語り手によって伝えられる。

- (29) William R. Goets, *Henry James and the Darkest Abyss of Romance* (Louisiana State University Press, 1986), p. 32.
- (30) *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, (New York: Charles Scribner's Sons, 1934), p. 121, p. 356.
- (31) 市川もまたこの点を指摘している。p. 22.
- (32) 市川, p. 18.
- (33) *The Notebooks of Henry James*, p. 105, Earl Labor, "James's 'The Real Thing': Three Levels of Meaning," *College English* XXIII (February 1962), p. 376.
- (34) "The Real Thing," Vol. XVIII of the New York Edition, p. 328. 以下、作品からの引用は同書に依り、本文中の括弧内に引用ページ数を記すことにする。訳文は行方昭夫『アスペンの恋文・他二篇』（八潮出版社、一九六五年）に収められた「ほんもの」に一部手を加える形で使用。
- (35) 小説を論じる際にも、絵画創作の用語たとえば“rendering”“foreshortening”“execution”などの用語を借用することが多々見られ、一八八四年に発表された「小説の技法」においても、「画家の芸術と小説家の芸術との類似性はあまりにも明白」で、「両者のインスピレーションは同じであり、その制作過程が……同じであり、そして成功もまた同じである」と述べ、その姿勢を明確に打ち出している。Henry James, "The Art of Fiction," *Partial Portraits* (Longman, 1888; rpt. Ann Arbor, 1970), p. 378.
- (36) *The Notebooks of Henry James*, pp. 102-3.
- (37) *The Art of the Novel*, p. 121, p. 122, p. 123.
- (38) もっとも、本文に挿絵をつけるという形が定着したのは一九世紀も後半になってからのことで、絵に本文を添えるという方法がかなり長い間行われていた。清水一嘉、『挿絵画家の時代——ヴィクトリア朝の出版文化』（大修館書店、二〇〇一年）、一二頁。

- (39) Bruce Henriksen, "The Real Thing": Criticism and the Ethical Turn," *Papers on Language and Literature*, 1991, 27, p. 486.
- (40) エナル編集の *A Bibliography* には、記述がなされているのは *Black and White* 誌のみであったため、長い間この作品がアメリカで先駆けて発表されたことは知られていなかった。David J. Nordloh, "First Appearances of Henry James's 'The Real Thing': The McClure Papers as a Bibliographical Resources," *Papers of the Bibliographical Society of America* 78, no. 1, pp. 69-71.
- (41) イギリスでは一八九〇年代になると、中産階級の読者を対象とした挿絵雑誌が相次いで創刊され、市場を賑わせた。Simon Houfe, *The Dictionary of British Book Illustrators and Caricatures 1800-1914* (Suffolk: Antique Collector's Club, 1978), pp. 158-59.
- (42) Robert L. Gale, "A Note on Henry James's 'The Real Thing,'" *Studies in Short Fiction* 1, (fall, 1963), p. 66.
- (43) Henry James, "Greville Fane," *Henry James: Complete Stories, 1884-1891* (The Library of America, 1999), p. 217. 以下、作品からの引用は同書に依り、本文中の括弧内に引用ページ数を記すこととする。
- (44) James, "The Lesson of the Master," *Henry James Complete Stories, 1884-1891* (The Library of America, 1999), p. 550.
- (45) "The Real Thing," p. 242.
- (46) Kristin King, "Lost Among The Gender": Male Narrators and Female Writers in James's Literary Tales, 1892-1896," *Henry James Review* vol. 16, 1995, p. 20.
- (47) "The Man of Letters as a Man of Business," *Scribner's*, October, 1892. Text from *Literature and Life* (Harper and Brothers: New York, 1902), p. 29.
- (48) Mays, p. 165.
- (49) Mays, p. 171.

- (05) George Clarke, "The Novel-Reading Habit," *Arena* 19 (May 18), p. 670.
- (15) William Dean Howells, "False and Truthful Fiction," *Harper's Monthly* 74 (April 1887) : pp. 824-26. Text from Donald Pizer ed., *Documents of American Realism and Naturalism* (Southern Illinois University Press, 1998), pp. 76-80.
- (25) Clark, p. 674.
- (53) Sicherman, pp. 145-149.
- (45) Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, trans. Richard Nice (Harvard University Press, 1984) p. 6.
- (55) Howells, "False and Truthful Fiction," p. 77.
- (65) Clark, p. 674.
- (45) Howells, "False and Truthful Fiction," pp. 78-79.
- (58) James D. Hart, *The Popular Book: A History of America's Literary Taste* (University of California Press, 1950), p. 185, p. 186. シェプトムズ自身は「インスピレーション」を求めてヨーロッパに渡るアメリカ作家について、批判をしている。アサートン夫人の「国際小説」の書評において、シェイムズは本作品の語り手とはほぼ同じ口調で批判をし、彼女の国際小説を読み、カリフォルニア娘とイギリス人との「対立のドラマ」がありそうだと考えられるのに、著者は国際状況においてこそある「対立」や「関係」「キャラの本質」を見逃してらるべ批判する。
- (65) "To William Dean Howells," 21 Feb. 1884. Leon Edel ed. *Henry James Letters*, Vol. III, p. 27.
- (60) *Loc. cit.*
- (61) "Mrs. Humphry Ward," pp. 1371, 1371-1374, "The Question of the Opportunities," pp. 197-204.
- (62) "Mrs. Humphry Ward," p. 1371.
- (63) "The Lesson of the Master," p. 569.

- (64) *Ibid.*, p. 570.
- (65) Gaye Tuchman, *Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers, and Social Change* (Routledge, 1989), pp. 93-99.
- (66) Sara S. Chapman, *Henry James's Portrait of the Writer as Hero* (Macmillan, 1990), p. 48.
- (67) Richard A. Hocks, *Henry James: A Study of the Short Fiction* (Oklahoma State University Press, 1990), p. 46.
- (68) Henry James, "The Death of the Lion," *Henry James: Complete Stories, 1892-1898* (The Library of America, 1996), p. 357. 以下、作品からの引用は同書に依り、本文中の括弧内に引用ページ数を記すことにする。
- (69) 「グレヴィル・フェイン」においても、ジェイムズは登場人物同士に全く同じ行動を取らせて、彼らの類似性を暗示している。また、後の「ねじの回転」においても家庭教師はしばしば彼女が見たとする幽霊と同じ行動をとっており、家庭教師の解釈についても、ジェイムズがこれらの短編において用いた工夫を参照すべきである。
- (70) 語り手の用いる比喩にも注意を喚起したい。たとえば、パラデイの新作の構想を「黄金の鉱山」と喩え、またそれを作家自らに朗読してもらった際、パラデイが一語ずつ読み上げるさまを「銀行の出納係が幾山もの硬貨の重さを測っているよう」(361)と喩えるところからも、語り手にとって意識の中心にあるのは経済的要素であることが読みとれる。
- (71) Richard Salmon, *Henry James and the Culture of Publicity* (Cambridge U. P., 1997), pp. 113-14.
- (72) *The Art of the Novel*, p. 172.